Esta selección de escritos sobre el teatro de Bertolt Brecht reúne en un volumen textos del autor surgidos principalmente en sus años de exilio, entre 1933 y 1947. En ellos Brecht discute sus teorías sobre el teatro épico, la dramática no aristotélica, sus conceptos sobre la técnica del actor, la función de la escenografía o el papel de la música en el teatro y el cine. Alejado en gran medida de la participación directa en el trabajo teatral, Brecht por un lado recuerda las innovaciones de sus grandes éxitos de la década de los 20, por el otro intenta fijarlas teóricamente para que puedan ser transmitidas a públicos nuevos, a estudiosos futuros. Es interesante ver como vuelve una y otra vez a los debates de esos años eufóricos, a los montajes precursores de colegas como Reinhardt, Jessner, Piscator, Engel y otros, a la colaboración con actores, músicos y autores coetáneos como Helene Weigel, Kurt Weill o Bronnen. Brecht se había convertido después del enorme éxito de su *Ópera de tres peniques*, en 1928, en una de las figuras clave del teatro vanguardista de la República de Weimar, y en estos textos del exilio reflexiona sobre los éxitos, las teorías, las innovaci[ones] [y los] errores de esos fabulosos años.



Escritos sobre teatro

Bertolt B[recht]

Bertolt Brecht
Escritos sobre teatro

esa intuición para la fugacidad de la vida y de las cosas que caracteriza tantas de sus mejores poesías –que no por casualidad pertenecen en gran número a estos años del exilio– intenta en estos textos intensos sobre el arte del actor, sobre el teatro épico, sobre la «distanciación», la «historización», el teatro chino, sobre lo que debe ser la escenografía del nuevo teatro, sobre el *Galileo* de Laughton, preservar, ampliar, estudiar, fijar esa gran cosecha que siendo joven recogió en el ambiente privilegiado del Berlín de los años 20 y 30. Aquí están pues estos textos sugestivos, cargados de ideas y de profesionalidad, que invitan al aficionado al teatro a «tratar a Brecht», sin más.

GENOVEVA DIETERICH

Romina Gutiérrez Catalán

BerTolt.
BrechT.

I

Sobre una dramática no aristotélica

Crítica de la *Poética* de Aristóteles

El concepto de «dramática no aristotélica» necesita aclaración. Entendemos como dramática aristotélica, oponiéndose a la cual se define una dramática no aristotélica, toda dramática que corresponde, en lo que nos parece su punto principal, a la definición aristotélica de la tragedia en la *Poética*. No consideramos como el punto principal la conocida exigencia de las tres unidades, Aristóteles tampoco lo plantea como tal, como han demostrado los estudios más recientes. A nosotros nos parece del máximo interés social lo que Aristóteles impone como objetivo a la tragedia: la catarsis, la purificación del espectador del espanto y la compasión, gracias a la representación de acciones que provocan el espanto y la compasión. La purificación se produce por un singular acto psíquico, la *identificación* del espectador con las personas actuantes, que son imitadas por los actores. Definimos una dramática como aristotélica cuando provoca esa identificación, independientemente de que emplee las reglas establecidas para ello por Aristóteles o prescinda de ellas. El singular acto psicológico de la identificación se realiza de manera muy diferente a través de los siglos.

Crítica de la *Poética*. En tanto que Aristóteles (en el capítulo cuarto de la *Poética*) habla en términos generales sobre el gusto por la representación imitativa y aduce el aprendizaje como su origen, estamos de acuerdo con él. Pero ya en el

capítulo sexto es más concreto, y reduce el campo de la imitación a la tragedia. Sólo han de ser imitadas las acciones que provocan espanto y compasión, y también es otra limitación que han de ser imitadas para disolver el espanto y la compasión. Está claro que la imitación de personas actuantes por parte de los actores ha de provocar la imitación de los actores por parte de los espectadores; la manera de recibir la obra de arte es la identificación con los actores, y a través de ellos, con el personaje de la pieza.

Identificación en Aristóteles. No es que en Aristóteles encontremos la identificación, que hoy se presenta como identificación con el individuo del capitalismo avanzado, como la manera de recepción de la obra de arte por parte del espectador. Sin embargo, tenemos que suponer en los griegos, al margen de lo que nos imaginemos bajo la catarsis producida en circunstancias tan ajenas a las nuestras, algún tipo de identificación como base para ella. Una actitud del espectador completamente libre, crítica, centrada en soluciones puramente terrenales de los problemas, no constituye una base para la catarsis.

¿Renuncia sólo temporal a la identificación? Es fácil suponer que la renuncia a la identificación, a la que se vio obligada la dramática de nuestro tiempo, es un acto totalmente temporal que resulta de la difícil situación de la dramática del capitalismo en su apogeo –ya que tiene que ofrecer sus representaciones de la convivencia humana a un público que se halla inmerso en la lucha de clases más aguda, y no puede hacer nada para suavizarla–. La temporalidad de tal renuncia no sería un argumento en su contra, al menos en nuestra opi-

nión. Sin embargo, nada habla en favor de que la identificación recupere su antigua vigencia, lo mismo que la religiosidad, que es una de sus formas. Seguramente debe su descomposición a la descomposición general de nuestro orden social, pero no hay ninguna razón para que le sobreviva.

Sobre el punto de vista racional y el punto de vista emocional

El rechazo de la identificación no proviene de un rechazo de las emociones y tampoco conduce a él. Es precisamente tarea de la dramática no aristotélica demostrar que la tesis de la estética vulgar, según la cual las emociones sólo pueden desencadenarse por la vía de la identificación, es errónea. Sin embargo, una dramática no aristotélica ha de someter a una crítica cuidadosa las emociones condicionadas por ella y encarnadas en ella.

Ciertas tendencias en las artes, como las provocaciones de los futuristas y los dadaístas o la glaciación de la música, revelan una crisis de las emociones. La dramática alemana de posguerra dio un giro decididamente racionalista ya en los últimos años de la República de Weimar. El fascismo, con su grotesca acentuación de lo emocional, y, quizá en igual medida, un cierto deterioro del elemento racional en la doctrina del marxismo me condujeron a poner más énfasis en el elemento racional. Sin embargo, precisamente la forma más racional, la pieza didáctica, produce los efectos más emocio-



nales. Yo hablaría incluso, en una gran parte de las obras de arte contemporáneas, de un deterioro del efecto emocional debido a su alejamiento de la razón, y de un renacimiento de aquél debido a tendencias racionalistas crecientes. Esto sólo sorprenderá a los que tienen una idea muy convencional de las emociones.

Las emociones siempre tienen un fundamento de clase muy determinado; la forma en la que aparecen es, en cada caso, histórica, específica, limitada y condicionada. Las emociones nunca son humanas en general y atemporales.

No resulta demasiado difícil relacionar determinadas emociones con determinados intereses, basta buscar los intereses correspondientes a los efectos emocionales de las obras de arte. Cualquiera puede ver encarnados los intereses coloniales del Segundo Imperio en los cuadros de Delacroix y en *Le bateau ivre* de Rimbaud. Y, lo que aún es más concluyente, podemos deducir sin dificultad diferencias entre el imperialismo francés de la mitad del siglo XIX y el inglés de comienzos del XX comparando por ejemplo *Le bateau ivre* y la balada de Kipling *Oeste y Este*. Ya es más difícil, como señaló Marx, explicar el efecto de estos poemas en nosotros.

Parece que las emociones que acompañan avances sociales perduran mucho tiempo en los seres humanos como emociones que iban unidas a intereses, y perduran en las obras de arte con más fuerza de lo que pudiera suponerse, si se piensa que entretanto ya han chocado con intereses contrarios. Cada avance liquida otro avance, alejándose de él, es decir, avanzando por encima de él, pero también lo utiliza, y en cierto modo permanece en la conciencia de los hombres como tal avance, como también permanece en sus resultados

en la vida real. Se produce una generalización interesante, un acto de abstracción.

Cuando somos capaces de compartir las emociones de otros seres humanos, de los seres humanos de tiempos pasados, de otras clases, etc., en las obras de arte que han llegado hasta nosotros, tenemos que suponer que participamos de intereses que eran entonces comunes a todos los humanos. Esos seres ya muertos representaban los intereses de clases que encabezaban el progreso. Algo muy diferente es cuando ahora el fascismo genera a gran escala emociones que no corresponden a los intereses de la mayoría que sucumbe a ellas.

Tesis sobre la función de la identificación en las artes teatrales

1) El teatro contemporáneo parte del supuesto de que la transmisión de una obra de arte teatral sólo puede llevarse a cabo cuando el espectador se identifica con los personajes de la pieza. No conoce otra vía de transmisión de una obra de arte, y reduce el desarrollo de su técnica al perfeccionamiento de los métodos por los que puede obtenerse esa identificación.

2) Así mismo la construcción del escenario, ya sea naturalista o esquemática, ha de forzar la identificación lo más completa posible del espectador con el ambiente representado.

3) Esta identificación, un fenómeno social que en determi-

nada época histórica significó un gran avance, es más y más un obstáculo para la evolución de la función social de las artes representativas. La burguesía ascendente, que con la emancipación económica del individuo produjo una poderosa eclosión de las fuerzas productivas, tenía un interés en esta identificación en su arte. Hoy, cuando el individuo «libre» se ha convertido en un obstáculo para el desarrollo de las fuerzas productivas, la técnica de la identificación del arte ha perdido su razón de ser. El individuo ha de ceder su función a los grandes colectivos, algo que está sucediendo ante nuestros ojos entre grandes luchas. Los procesos decisivos de nuestra época ya no se comprenden desde el punto de vista del individuo, ya no pueden ser influenciados por él. Con ello desaparecen las ventajas de la técnica de la identificación, aunque en ningún caso desaparecen con la técnica de la identificación el arte.

4) Los intentos de transformar la técnica de la identificación para que se produzca en colectivos (clases) no tienen mucho futuro. Conducen a esquemas poco realistas y a abstracciones, tanto de las personas como de los colectivos. El papel del individuo dentro del colectivo se vuelve irrepresentable, a pesar de que es precisamente de la mayor relevancia.

5) Las artes teatrales se hallan ante la tarea de crear una nueva forma de transmisión de la obra de arte al espectador. Tienen que renunciar a su monopolio de dirigir sin réplica y sin crítica al espectador, y plantear representaciones de la convivencia social de los hombres que permitan al espectador una actitud crítica, incluso de desacuerdo, tanto hacia los procesos representados como hacia la misma representación.

6) En primer lugar los procesos han de ser transmitidos al

espectador en toda su dimensión sorprendente y extraña. Esto es necesario para que se presenten desde su lado dominable, y pasen de ser conocidos a reconocidos.

7) Con ello, las artes teatrales liquidan los residuos cúlticos que aún conservan de épocas pasadas, pero también pasan de la fase en la que ayudaban a interpretar el mundo a la fase en la que ayudan a cambiarlo.

8) Este cambio en la función social exige una transformación total de la técnica.

9) Pero no erradica en absoluto los sentimientos del arte, como algunos temen. Aunque sí altera implacablemente el papel social de las emociones que éstas juegan hoy en beneficio de los poderosos. Con la eliminación de la identificación de su posición dominante no desaparecen las reacciones emocionales que provienen de los intereses y los fomentan. Al contrario, la técnica de la identificación permite provocar reacciones emocionales que no tienen nada que ver con los intereses. Una representación que prescinda en gran medida de la identificación permitirá una toma de partido sobre la base de intereses reconocidos, una toma de partido cuyo aspecto emocional está en consonancia con su aspecto crítico.

Sobre situaciones practicablemente definidas en la dramática

También la vieja dramática, que busca provocar emociones impuras, choca de vez en cuando con objeciones en lo que se

refiere a sus imágenes de la realidad. Esto o aquello es criticado como «poco verosímil». Un grado muy alto de inverosimilitud pone en cuestión el desencadenamiento de las emociones; grados inferiores no lo ponen en demasiado peligro. La manera cómo un amante descubre la infidelidad de una mujer puede ser poco verosímil; pero el descubrimiento es verosímil, sobre todo cuando lo que cuenta son las emociones que resultan de él, cuya verosimilitud está fuera de duda: de modo que pueden ser desencadenadas en el espectador determinadas emociones en ese campo de los celos.

Mostraremos en lo siguiente que determinadas capas de espectadores reaccionan con especial fuerza a una dramática con representaciones de la realidad más precisas: se trata de las capas proletarias. Damos por sentado que también estos espectadores aceptan representaciones inexactas cuando pueden recibir o se ven obligados a recibir determinadas emociones. El héroe proletario y el enemigo de clase declarado pueden ser figuras más o menos borrosas en situaciones reflejadas con imprecisión, pero no siempre. Hay épocas en que no es posible.

El comportamiento de estas capas frente a una dramática con representaciones más precisas de la realidad es de gran interés. Estas representaciones más precisas son proporcionadas ya por la vieja dramática dedicada a provocar emociones impuras, a través de una técnica que sirve para provocar emociones impuras. Por lo general, estas representaciones, a pesar de ser bastante precisas, no inciden demasiado en la realidad representada.

Es conocida una serie de obras en las que se describe de manera muy realista la decadencia moral de los «círculos superiores» o de la población de los barrios bajos. Generalmente surgen impresiones como de paisajes en el primer caso, como de síntomas de enfermedad en el segundo, es decir, vemos un fragmento de *naturaleza*. Otras obras describen también de manera muy realista abusos sociales, como las iniquidades en los reformatorios para menores abandonados, en los asilos para los sin techo, en las empresas para el rescate de barcos, en las bolsas, etc. Estas obras, a pesar de que los abusos representados son lamentados por los espectadores, raras veces consiguen despertar en la prensa burguesa una discusión sobre esos abusos; las reseñas se mantienen en el marco estético, en ellas se habla de «vivencias artísticas». A esta dramática se le certifica, por así decir, que sólo se ocupa de los *síntomas* de las enfermedades más profundas del cuerpo social, que como tales síntomas no merecen tratamiento.

Sólo las capas proletarias del público pasan en ocasiones de la contemplación de las descripciones a la contemplación de lo descrito. El autor conoce un caso en el que una obra de este tipo, que trataba de las consecuencias de la prohibición del aborto, desencadenó algo más que una vivencia artística: una campaña práctica que exigía el reparto gratuito de anticonceptivos por la sanidad municipal, y lo consiguió.

Un análisis atento muestra que este caso de vieja dramática es, técnicamente visto, un caso extremo. La manera de actuar de los espectadores revela un conocimiento más exacto de los contextos causales sociales de lo que la misma pieza transmite. Sobre todo muestra la extraordinaria disposición de esas capas de espectadores para una dramática de nuevo cuño que permita la intervención de los espectadores. Para una dramática que proporcione representaciones de la realidad que, a su vez, contengan definiciones practicables.

Como ejemplo de esta disposición puede servir el resu-

men de una discusión que tuvo lugar en Berlín entre el autor y un coro obrero de unos 300 miembros sobre una escena de la obra *La medida*, que el coro estaba a punto de representar.

Efectos inmediatos de la dramática aristotélica

En el tiempo de la República de Weimar, una obra de teatro de tipo aristotélico que denunciaba como poco social la prohibición del aborto en ciudades abarrotadas con escasas posibilidades de trabajo logró que las mujeres proletarias que la vieron organizaran una acción conjunta y consiguieran que la sanidad se hiciera cargo de los costes de los anticonceptivos. Este caso, que no es el único pero sí el más rotundo que conozco, demuestra que no tienen razón los que temen que aunque las piezas de tipo aristotélico despiertan impulsos sociales los queman inmediatamente. No hay que negar la utilidad de los efectos aristotélicos; la confirmamos cuando mostramos sus límites. Cuando una determinada situación social está muy madura puede desencadenarse una acción práctica gracias a obras del tipo citado. Una pieza de éstas es la chispa que enciende el barril de pólvora. Cuando el papel de la percepción puede ser relativamente pequeño porque existe un abuso sentido y reconocido por todos, la utilización de los efectos aristotélicos es absolutamente aconsejable. En la situación citada la dramática no aristotélica quizá hubiera tenido más dificultades para desencadenar una acción inmediata. Ya que hubiera

tenido que dilucidar necesariamente la cuestión de por qué el derecho a parir se convierte en obligación de parir, y la acción en la que tendría que haber desembocado habría sido una acción más amplia, más grande, pero también más vaga e imposible en aquel momento. Naturalmente una pieza no aristotélica también debería poder desencadenar una acción inmediata y posible, generadora de alivio y empuje, una acción como la citada, exigiendo el pago de los anticonceptivos por el estado. Pero no podría ponerse en marcha por el mero impulso. El derecho a no parir, presentado como un aspecto del derecho a parir, posee efectos más movilizadores quizá a la larga pero no en el momento.

Teatro realista e ilusión

Goethe habla en 1826 de la «imperfección del escenario» de Shakespeare. Dice: «No hay ni rastro de la exigencia de naturalidad que se ha ido generalizando poco a poco, gracias a la mejora de la maquinaria, del arte de la perspectiva y del vestuario.» Y pregunta: «¿Quién aceptaría hoy algo parecido? En aquellas circunstancias, las comedias de Shakespeare eran cuentos extremadamente interesantes, contados por varias personas que para causar un poco más de impresión se caracterizaban con maquillaje, se movían de un lado a otro según convenía, y entraban y salían, pero dejaban al espectador la libertad de imaginar a su gusto el paraíso o un palacio sobre el escenario vacío.»

Desde que se hiciera esta constatación, la maquinaria de nuestros teatros ha mejorado a lo largo de cien años, y la «exigencia de naturalidad» ha conducido a un ilusionismo tal que nosotros, los descendientes, preferiríamos con mucho un Shakespeare sobre un escenario vacío a uno que ya no exige ninguna imaginación y tampoco la crea.

En tiempos de Goethe, la mejora de la maquinaria para producir ilusión no era demasiado problemática, ya que aún era muy deficiente y se hallaba hasta tal punto en «la infancia de los comienzos» que el teatro mismo seguía siendo una realidad, y tanto la fantasía como la invención aún podían hacer arte de la naturaleza. Los escenarios aún eran exposiciones teatrales en las que los constructores escénicos creaban las localizaciones de manera artística y poética.

El teatro del clasicismo burgués se hallaba en el feliz medio del camino hacia el naturalismo-ilusionismo, donde la maquinaria podía crear ya los elementos ilusionistas que permitían presentar con mayor perfección algo natural, pero no tanto como para que el público pensara que ya no estaba en el teatro, es decir, donde el arte aún no consistía en destruir la impresión de que estaba funcionando. Sin la bombilla eléctrica los efectos luminotécnicos eran primitivos; donde el dudoso gusto creía necesaria la puesta de sol, la maquinaria rudimentaria impedía el éxtasis completo. El vestuario histórico de los Meininger apareció algo más tarde; generalmente era suntuoso, aunque no siempre bonito, y además se compensaba con una dicción anacrónica. En una palabra, al menos allí donde se fracasaba en el asunto del engaño el teatro se mostraba todavía como teatro. Hoy el restablecimiento de la realidad del teatro es una premisa para alcanzar representaciones realistas de la convivencia humana. La excesiva potenciación de la ilusión en las localizaciones y una manera de actuar «magnética», que provoca la ilusión de que participamos en un suceso momentáneo, aleatorio y «verdadero», concede a todo tal naturalidad que ya no podemos intervenir con la razón, con la fantasía o con las reacciones, y nos sometemos, somos meros espectadores y nos convertimos en objeto de la «naturaleza». La ilusión del teatro ha de ser parcial, de modo que siempre pueda ser reconocida como ilusión. A pesar de toda su plenitud, la realidad ha de estar transformada por el arte, para que se reconozca y se trate como algo que puede ser cambiado.

Y ésta es la razón de nuestra exigencia actual de naturalidad: deseamos cambiar la naturaleza de nuestra convivencia.

El filósofo en el teatro

Los filósofos han dedicado desde tiempos inmemoriales su atención al teatro. Aristóteles escribió un tratado clásico sobre él y Bacon lo examinó desde el punto de vista pedagógico. Algunos incluso suponen que estuvo próximo al teatro de Shakespeare. Voltaire y Diderot adquirieron fama como filósofos y autores teatrales, como también Lessing entre los alemanes. Y de los grandes autores teatrales se dice que tuvieron como maestros a determinados filósofos, como Schiller a Kant.

En efecto, la gente del teatro maneja cosas que interesarían mucho a los filósofos, a saber: el comportamiento huma-

no, las opiniones humanas y las consecuencias de los actos humanos.

Sobre la manera de filosofar

Si he declarado el escribir obras de teatro y poner en escena obras de teatro como aspectos del filosofar, sin preocuparme de lo que otros puedan entender por ello, habré ahora de definir este filosofar a mi manera, pues en nuestro tiempo y desde hace ya mucho filosofar significa algo muy determinado que no me interesa en absoluto.

Por naturaleza carezco de talento para la metafísica; la cantidad de cosas que se pueden pensar y cómo se conjugan entre sí los conceptos son para mí puras entelequias. Por eso me atengo a la manera de filosofar vigente sobre todo entre el pueblo llano, a lo que la gente piensa cuando dice «Ve a fulano para que te dé un consejo, es un filósofo» o «Aquél ha actuado como un verdadero filósofo». Y sólo quiero hacer aquí una salvedad. Cuando el pueblo atribuye a alguien una actitud filosófica, generalmente se trata de una capacidad de soportar algo. En el boxeo distinguimos entre luchadores que saben encajar y luchadores que saben dar, es decir, luchadores que soportan mucho y luchadores que pegan bien, y el pueblo siempre entiende en este sentido a los filósofos como gente que encaja; algo que se debe a su situación. En lo que sigue yo voy a entender bajo filosofar el arte de encajar *y* de pegar en el combate, y por lo demás coincidiré con el pueblo en lo que ha de significar filosofar.

Es pues simplemente un interés por el comportamiento de los seres humanos, un enjuiciamiento de sus artes, a través de las cuales hacen su vida, lo que caracteriza al filósofo de este tipo, un interés por lo tanto práctico, dirigido a lo útil, y sólo en la medida en que los conceptos de la filosofía académica y erudita son instrumentos con los que pueden manejarse las cosas, cosas y no otra vez conceptos pueden integrarse en esta filosofía de la calle, que es una filosofía del dedo indicador. Y si lo práctico tuviera un algo prosaico deberíamos contemplar lo prosaico con nuevos ojos y prescindir de lo poético antes que eximirle de ser útil.

Sobre el teatro como una de las formas entre otras varias de la manifestación pública

Tradicionalmente se ve la actividad teatral, ya sea del autor de comedias o del actor, de la siguiente manera: un cierto talento y una cierta afición a reproducir procesos verdaderos o a disfrazarse e imitar a otras personas incitan a la gente a presentarse públicamente en el teatro. Las gentes de teatro ejercen simplemente su oficio en el teatro, así como los panaderos ejercen el suyo en las panaderías. El teatro tiene una larga historia y un determinado lugar entre las diferentes instituciones. Posee una técnica determinada y produce un deter-

minado placer, cuya aparición depende de que las gentes del teatro y los espectadores mantengan determinadas reglas, tan antiguas que ya casi están olvidadas como tales. Hay que darse cuenta de todo esto para comprender que es un acto de violencia considerar este objeto tan consuetudinario que es el hacer teatro, de pronto, durante un tiempo, lo que dura un análisis, exclusivamente como una forma de manifestación pública entre otras muchas. Pero eso es lo que va a suceder aquí.

Vamos a contemplar por un tiempo, lo que dura un análisis, el hacer teatro como si algunas personas tuvieran ganas de hacer manifestaciones públicas sobre hechos públicos y utilizaran para ello el teatro. No decimos que en las piezas de teatro y en las representaciones no se hubieran hecho siempre esas manifestaciones. Pero es sin duda otra cosa si ahora decimos que el hacer teatro sirve sólo a este fin, es decir, que sólo interesan las manifestaciones; que las personas en cuestión han escogido entre las muchas maneras de hacerlas precisamente las de hacer teatro. Las personas que llegan de esta manera, con estos objetivos, al teatro suelen prescindir de algunas de las cosas habituales en el teatro que no encajan con su objetivo, se lo organizan de nuevo. Lo suyo no es tanto contribuir con nuevas manifestaciones al teatro, sino añadir a las nuevas manifestaciones, que podrían hacerse de manera diversa, el teatro. Supongamos que son filósofos, entonces siguiendo nuestro discurso no serían gentes de teatro que filosofan sino filósofos que hacen teatro, es decir, tendrían en ese caso menos obligaciones frente al teatro que frente a la filosofía. Quizá omiten del hacer teatro lo que no encaja con su filosofar, pero nunca omitirán de su filosofar lo que no encaja con el teatro. Quieren describir cómo va el mundo, cómo se comportan los hombres con los otros hombres, descubrir en el proceso determinados modos de comportamiento que hagan más sabios a los hombres, y amplían el teatro para que pueda cumplir con esa tarea. Todos comprenderán que el teatro, esta vieja y familiar institución, despojado de numerosos objetivos y centrado principalmente en éste, cambiará considerablemente su viejo aspecto.

Sobre el hacer teatro como una forma determinada de la manifestación pública

No nos cansaremos de decir que el viejo teatro –viejo en relación a su larga vida y viejo en relación al teatro nuevo que nos proponemos– es una forma muy determinada de la manifestación pública y no sólo una más, no una de esas que nos permitan, sin más, someterlas a las pautas que normalmente aplicamos a las manifestaciones públicas. En el teatro se presentan muchos sucesos que están tomados de la vida y a los que sometemos en la vida a toda suerte de críticas, y el teatro hace comentarios sobre estos sucesos que no aceptaríamos sin desconfianza si se hicieran en otro lugar. Hay ciencias, cada día más perfeccionadas, sobre las conmociones psicológicas, y hay ciencias sobre los hechos económicos y los hechos históricos que nos permiten estudiar las cosas que nos presenta también el teatro; pero no se nos ocurre emplear en el teatro estos conocimientos y

métodos nuestros. Eximimos al teatro de tomar nota de estas ciencias, y aceptamos en el teatro declaraciones sobre el mundo que no aceptaríamos en ningún otro lugar. Así como no tomaríamos en serio la anatomía si basándose en sus conocimientos del esqueleto pretendiera criticar los cuadros del gran pintor El Greco, nos distanciamos de los historiadores que reprochan a Shakespeare no hacer comprensible para los economistas la manera de proceder de Bruto en su *Julio César*. Nos damos por satisfechos con el placer que sentimos cuando vemos reflejado el mundo agrandado bajo el prisma de un semejante nuestro extraordinario, y con ello damos carta blanca a algunos temperamentos de talento para cualquier interpretación del mundo que le permita trasmitirnos por completo sus sensaciones.

Todo esto se nos ha metido de tal manera en la sangre que, en el momento en que renunciamos a esa carta blanca que se le da al arte, corremos inevitablemente el peligro de que se sospeche que no nos interesa el arte. Entender el teatro como una forma, entre otras, de la manifestación pública significa nada menos que pretender someter esta manifestación a las críticas que suelen aplicarse normalmente a tales manifestaciones, significa no seguir pidiendo a los espectadores que hagan trampa y exigir a los teatros que renuncien a todas esas prácticas que incitan a sus espectadores a hacer trampa. Esta renuncia demuele el arte teatral. Nosotros, que en este análisis no nos vamos a echar atrás,

Los sucesos detrás de los sucesos como sucesos entre los hombres

Quizá ya ha quedado claro que los filósofos, los explicadores del mundo y los profesores del comportamiento a los que nos referimos se interesan por el destino de los hombres de una manera especial. No sólo estudian las reacciones de los hombres a su destino sino que examinan ese mismo destino. Describen las reacciones de los hombres desde el ángulo que permite analizarlas como acciones.

El destino mismo, sin embargo, lo describen como la actividad de los hombres. Los sucesos, pues, detrás de los sucesos que determinan el destino, es decir, los que si incidimos en ellos nos permiten incidir en el destino de los hombres, tienen lugar entre los hombres.

El objeto de la representación es, pues, un tejido de relaciones sociales entre los hombres. Este tipo de representación es inusual y no se podrá entender si no se entiende como excepcional.

¿Nos encontramos en los escenarios de los viejos teatros algo más que seres humanos?

¿Se representan en ellos sucesos que hayan de entenderse con la ayuda de otros elementos, aparte de la actividad humana? Dicho de otra manera, dicho desde nuestro punto de vista: sucesos que se entiendan con menos, que se entiendan sin que en todo momento aparezca el hombre en acción.

Mostrar lo que sucede detrás de los sucesos

En cierto modo puede preguntarse: ¿qué tienen de extraño los sucesos que constituyen nuestra vida, nuestra convivencia con otros hombres? ¿No son acaso completamente naturales? Se producen constantemente, forman parte de los fenómenos de la naturaleza que precisamente los dominan, no se asombran demasiado sobre ellos, hasta que caen bajo sus ruedas. ¿No podemos decir: cuando el suelo es demasiado pedregoso el centeno no crece, no tiene nada de asombroso? Y cuando alguien no paga su alquiler, le echan de su habitación, ¿no es eso sorprendente?

Bien, según la opinión de los filósofos, eso no puede decirse.

Pero no obstante se dice, hay al menos algo curioso. Por lo que se refiere a las frases citadas ya hay personas que no dicen la primera, pero sí la segunda. Esas personas se asombraron de que el suelo pedregoso produjera un centeno más bajo, no lo encontraron natural, aunque ha sido así desde hace cientos de años. Buscaron centeno que creciera alto también en suelo pedregoso, y lo hallaron. Su capacidad de asombro mereció la pena. Sin embargo, siguieron diciendo, precisamente ellas, la segunda frase. Poseían no sólo suelo sino también casas, e implacables echaban de ellas a los inquilinos que no pagaban. Este comportamiento, dijeron a los expulsados, no es en absoluto sorprendente. ¿Pero por qué esos inquilinos no iban a asombrarse a su vez? ¿Quizá también mereciera la pena su asombro?

Hablando técnicamente: ¿cómo podemos distanciar un desalojo, un hecho masivo en nuestras grandes ciudades?

Un hombre vestido de uniforme trae una carta, según la cual los inquilinos tienen que poner sus muebles en la calle. ¿No está claro? ¿No sucede así desde hace mucho? Sí, sucede así desde hace mucho. ¿Entonces es algo natural? No, no es natural.

Sucede así ahora, sucede así desde hace mucho, pero no ha sucedido así, por ejemplo, siempre. A una cueva de la Edad de Piedra nadie traía una carta de ese tipo, o una plancha de piedra con ese contenido. Tampoco se entregaba una carta así en una cabaña de campesinos de la Edad Media. Naturalmente siempre había gente a la que se expulsaba, pero no de ese modo. El hombre que era enviado entonces no estaba a sueldo del estado para entregar la carta. La gente que tenía que abandonar su casa se hallaban en otra relación con él, etc. Sea como fuere, detrás del suceso hay otro suceso. El suceso representado no contiene la clave en sí mismo. Sobre el escenario hay demasiado pocas personas, por así decir, como para que la discusión pueda tener lugar ante los ojos de los espectadores. Los presentes solos no pueden mostrar otra solución que la citada. El suceso no puede comprenderse de verdad, y eso hay que mostrarlo.

Se podría proceder –y en general se hace así– de manera que los sucesos históricos que se quiere comparar se analizaran en los aspectos que han permanecido iguales. El alquiler de casas se vuelve «comprensible», es decir, poco escandaloso, cuando consideramos como alquileres los pagos en especie de los siervos campesinos medievales. La expulsión se vuelve poco escandalosa cuando consideramos como desalojos las expulsiones de los habitantes de las cavernas en la Edad de Piedra. Pero entonces queda eliminado todo lo extraordinario, todo lo actual; los cambios que ha habido en

los procesos sociales no son descritos como cambios, bajo ese aspecto de que se vuelven otra cosa, sino, en realidad, como inercias. Los nuevos esfuerzos de tipo social tampoco aparecen entonces en su plena significación, no son visibles plásticamente. Sólo se comprenderían y describirían como nuevos los modos de comportamiento capaces de provocar un cambio radical.

¿Qué son los sucesos tras los sucesos, los ocultos y los por descubrir, desde cuya perspectiva han de parecer extraños los que observamos normalmente?

Escojo de tal manera el título para mi suceso que dé título a un capítulo de la historia, es decir, que pudiera aparecer junto a otros títulos de una historia política o social.

El desalojo de una vivienda es un proceso masivo, como tal, de importancia histórica. Tengo que describirlo de manera que pueda reconocerse su importancia histórica. Como tal proceso masivo (su carácter masivo le convierte en sí mismo en un momento de la historia) afecta a un determinado trabajador en paro sólo como a un simple X. Podría pensarse que el desalojado ha de ser representado únicamente en su cualidad de X, es decir, en su indefinición, en su carácter de masa, en su falta de rasgos individuales, o sea, como el parado X. Eso sería un error. Forma parte del proceso histórico (de un desalojo) que el desalojado es un X; los que le desalojan, los caseros y las autoridades, le desalojan como a un X. Pero también forma parte de ese proceso histórico que X es alguien especial, un determinado ser humano, con cualidades determinadas, que se diferencia de todos los demás desalojados. Digamos que se llama Franz Dietz. Su lucha consiste precisamente en que lucha por no ser un X, un número para el registro, un cuerpo de más para el casero, dando completamente igual si este cuerpo, que ocupa una vivienda, tiene un bigote rubio o moreno, está sano o enfermo, etc. La lucha de Dietz, por el contrario, para no ser tratado como un X es precisamente el proceso histórico; el cómo Dietz utiliza su carácter de masa, que le degrada a ser un X, para escapar a ese aniquilamiento, esa deshumanización: eso es historia.

El arte de mostrar el mundo de modo que se pueda dominar

Los que desean mostrar el mundo de modo que se pueda dominar hacen bien en no hablar, de momento, de arte, en no seguir los preceptos del arte y en no pretender arte. Porque si cargan al arte con esta «misión» no lograrán más que compromisos poco satisfactorios, «el arte» entonces sólo puede avanzar hasta un determinado punto sin dejar de ser «el arte», y ellos mismos se verán constantemente obligados a perseguir sus objetivos dentro del ámbito del «arte»; «el arte», este poder antiguo, venerable, experimentado y provisto de instituciones y expertos, se prestará a regañadientes a representar algunas de las nuevas tendencias junto con sus otras viejas tendencias; nuestros filósofos, sin embargo, tendrán que hacerse también cargo de todas esas viejas tendencias. Si renuncian, de momento, a hablar de arte, a seguir los preceptos del arte y a pretender arte, podrán perseguir sus propósitos decididamente sin tener que renunciar por com-

pleto a los beneficios del arte, ya que podrán utilizar libremente para sus propósitos toda clase de experiencias, conocimientos especializados e instituciones del arte, naturalmente después de examinarlos minuciosamente. Empleando el arte únicamente allí donde es necesario para sus propósitos construirán un arte; porque será sin duda un arte representar el mundo de modo que se pueda dominar.

¿Teatro de entretenimiento o teatro didáctico?

Cuando hace unos años se hablaba de teatro moderno, se citaban el teatro de Moscú, el de Nueva York y el de Berlín. Quizá se hablaba también de algún que otro montaje de Jouvet en París o de Cochran en Londres o del montaje de *The Dybukk* por la Habima, que en el fondo pertenece también al teatro ruso, pues su director fue Vajtangov; pero en el fondo sólo había tres capitales mundiales del teatro moderno.

Los teatros rusos, americanos y alemanes se diferenciaban mucho entre sí, pero se parecían en que eran modernos, es decir, que introducían innovaciones técnicas y artísticas. En cierto sentido llegaban a tener incluso semejanzas en lo estilístico, probablemente porque la técnica es internacional (no sólo ese aspecto de la técnica que es necesario directamente para el escenario, sino también aquel otro que influye sobre él, como por ejemplo el cine) y porque se trata de grandes ciudades avanzadas en grandes países industriales. En los últimos años el teatro de Berlín parecía ser el más adelantado. Durante un tiempo lo que es común al teatro moderno alcanzaba en él su expresión más fuerte y más plena por el momento.

La última fase del teatro de Berlín, que, como ya dije, sólo representaba en su forma más pura la tendencia evolutiva del teatro moderno, fue el llamado *teatro épico.* Todo lo que entonces se llamó «*Zeitstück*» o «*Piscatorbühne*» o «*Lehrstück*»* pertenecía al teatro épico.

El teatro épico

El término «teatro épico» les pareció a muchos contradictorio en sí mismo, porque siguiendo el ejemplo de Aristóteles consideraban radicalmente diferentes las formas de presentación épica y dramática de una fábula. La diferencia entre ambas formas no consistía sólo en que la primera era presentada por personas vivas y que la segunda se servía del libro –obras de la épica como las de Homero y los juglares medievales también eran funciones teatrales, y dramas como *Fausto* de Goethe y *Manfred* de Byron alcanzaron su máximo efecto en forma de libros–, la diferencia entre la forma dramática y la forma épica se situó, ya después de Aristóteles, en su tipo de construcción, cuyas reglas se trataban en dos ramas diferentes de la estética. El tipo de construcción dependía de la manera en que las obras eran presentadas al público, sobre el escenario o a través del libro, pero además existía independientemente un elemento «dramático» en las obras épicas y

* *Zeitstück* = obra dramática contemporánea; *Piscatorbühne* = escenario de Piscator; *Lehrstück* = pieza didáctica. [*Esta nota, como las siguientes señaladas con asterisco, es del traductor. Las notas numeradas corresponden al autor.*]

un elemento «épico» en las obras dramáticas. La novela burguesa desarrollaba en el siglo pasado bastante «dramatismo», por lo que se entendía la fuerte centralización de un relato, un elemento de interdependencia de las diversas partes. Un cierto apasionamiento del discurso, una acentuación del choque de fuerzas caracterizan lo «dramático». El novelista alemán Döblin hizo una caracterización excelente cuando dijo que la épica, a diferencia de la dramática, podía cortarse, por así decir, con la tijera en trozos independientes que seguían siendo viables.

No vamos a analizar aquí por qué la antinomía entre épica y dramática, durante largo tiempo insuperable, perdió su rigidez, bastará recordar que los adelantos técnicos permitieron al escenario integrar elementos narrativos en las representaciones dramáticas. La posibilidad de la proyección, de una mayor capacidad de transformación del escenario gracias a la motorización o del cine, completaron el equipamiento del escenario en un momento, en el que los sucesos más importantes entre los hombres ya no podían representarse simplemente personificando las fuerzas que los movían, o supeditando a los personajes a fuerzas invisibles y metafísicas. Fue necesario para la comprensión de los sucesos presentar como algo grande e «importante» el *entorno* en el que los hombres vivían.

Este entorno naturalmente ya se venía mostrando en el drama tradicional, pero no como elemento independiente sino sólo desde el punto de vista de la figura central del drama. Surgía de la reacción del héroe a él. Se veía como podemos «ver» la tempestad cuando sobre una superficie de agua quieta vemos cómo los barcos despliegan sus velas y éstas se hinchan. En el teatro épico el entorno tenía que aparecer de forma independiente.

El escenario empezó a narrar. Ya no faltaba junto con la cuarta pared el narrador. No sólo el foro adoptaba una actitud frente a los acontecimientos que tenían lugar sobre el escenario, llamando la atención a través de grandes pancartas sobre otros acontecimientos simultáneos en otros lugares, confirmando o rechazando declaraciones de las personas a través de documentos proyectados, aportando datos comprensibles y concretos a diálogos abstractos, proponiendo números y explicaciones a procesos plásticos pero de sentido impreciso –también los actores evitaban la transformación completa, manteniendo la distancia hacia la figura por ellos representada, incluso exigiendo claramente su crítica.

Ya no se le permitía al espectador entregarse sin crítica (y prácticamente sin consecuencias) a unas vivencias por la simple identificación con los personajes dramáticos. La manera de presentarlos sometía a los temas y a los sucesos a un proceso de distanciación; la distanciación necesaria para que algo pueda comprenderse. Cuando todo es «obvio» se renuncia sencillamente a comprender.

Lo «natural» debía adquirir el aspecto de lo *llamativo*. Sólo así podían salir a la luz las leyes de la causa y el efecto. La acción de los hombres tenía que ser de *esa* manera y al mismo tiempo poder ser de otra.

Eran grandes transformaciones.

Dos esquemas

Estos pequeños esquemas mostrarán en qué se diferencia la función del teatro épico de la del teatro dramático.

1) FORMA DRAMÁTICA	FORMA ÉPICA
El escenario encarna un suceso	El escenario lo cuenta
Implica al espectador en una acción	Le convierte en observador pero
consume su actividad	despierta su actividad
le posibilita sentimientos	le obliga a tomar decisiones
le procura vivencias	le procura conocimientos
El espectador es implicado en una acción	El espectador es confrontado con ella
Se trabaja con la sugestión	Se trabaja con argumentos
Los sentimientos se conservan	se exacerban hasta producir conocimiento
El hombre se presenta como algo conocido	El hombre es objeto de análisis
El hombre inmutable	El hombre mutable e inductor de mutaciones
Los acontecimientos se suceden linealmente	en curvas
Natura non facit saltus	*Facit saltus*
El mundo como es	El mundo como se va transformando
Lo que el hombre debe hacer	Lo que puede hacer
Sus instintos	Sus motivos

2) EL ESPECTADOR DEL TEATRO DRAMÁTICO DICE: Sí, yo también he sentido eso. –Así soy. –Eso es natural. –Siempre será así. –El sufrimiento de este hombre me conmueve porque no hay salida para él. –Esto es arte grande: en él todo es obvio. –Lloro con los que lloran, río con los que ríen.

EL ESPECTADOR DEL TEATRO ÉPICO DICE: No lo hubiera imaginado. –Así no se puede hacer. – Eso es muy llamativo, casi increíble. –Hay que pararlo. –El sufrimiento de ese hombre me conmueve porque sé que hay una salida para él. –Esto es arte grande, en él nada es obvio. –Me río del que llora y lloro por el que ríe.

El teatro didáctico

El escenario empezó a ser didáctico.

El petróleo, la inflación, la guerra, las luchas sociales, la familia, la religión, el trigo o el comercio de la carne se convirtieron en objetos de la representación teatral. Coros informaban al espectador de contextos que le eran desconocidos. Películas mostraban en montaje acontecimientos de todo el mundo. Proyecciones ofrecían material estadístico. Al pasar los «trasfondos» al primer plano, la acción de los hombres quedó expuesta a la crítica. Se mostraron la manera de actuar errada y la correcta. Se mostraron hombres que sabían lo que hacían y otros que no lo sabían. El teatro se convirtió en asunto para filósofos, pero de filósofos que no sólo deseaban explicar el mundo sino también cambiarlo. Así pues, se filosofaba; se enseñaba. ¿Y dónde quedaba la diversión? ¿Acaso volvían a sentarnos en el pupitre del colegio, a tratarnos como analfabetos? ¿Teníamos que aprobar exámenes, conseguir notas?

Según opinión general existe una enorme diferencia entre aprender y divertirse. Lo primero puede que sea muy útil, pero sólo lo segundo es agradable. Así que tengo que defender al teatro épico de la sospecha de ser un asunto extremadamente desagradable, tristón e incluso agotador.

Bueno, sólo puedo decir que la oposición entre aprender y divertirse no necesita ser fatal por naturaleza, algo que siempre ha existido y existirá siempre.

Sin duda, el aprender, como lo conocemos de la escuela, de la preparación para un oficio, etc., es algo trabajoso. Pero considérese en qué circunstancias y para qué fin aprendemos. En el fondo se trata de una compra. El saber es una mera mercancía. Se adquiere para venderse a su vez. Todos los que han escapado al pupitre han de dedicarse a aprender a escondidas, pues el que admita que aún tiene que aprender más cosas se desvaloriza como alguien que no sabe lo suficiente. Además, la utilidad del aprender está muy limitada por factores externos al radio de la voluntad del estudiante. Está el paro, contra el que no protege ningún saber. Está la división de trabajo, que hace imposible e innecesario un saber total. En muchos casos aprender forma parte de las fatigas de los que ya no logran avanzar por medio de ninguna fatiga. No hay mucho saber que proporcione poder, pero hay mucho saber que sólo se consigue gracias al poder.

El aprender juega un papel muy diferente para las diferentes capas del pueblo. Hay capas que consideran el aprender como carente de perspectivas, porque creen que no tienen perspectivas para emplear lo aprendido. Aunque sepan la respuesta más inteligente –nadie les preguntará–. Pase lo que pase con el petróleo –si todo transcurre con orden ¡tanto mejor!–. Si no transcurre con orden, ¿qué van a hacer ellas? Hay capas que ya son incapaces de imaginar una mejora de la situación; la situación les parece suficientemente buena para ellas. Pase lo que pase con el petróleo: ellas ganan con ello. Y: se sienten ya un poco entradas en años. Ya no cumplirán muchos años más. ¿Para qué entonces seguir aprendiendo?

Han dicho ya su última palabra, *hough.* Pero también hay capas a las que «aún no les ha tocado su turno», que están disconformes con la situación, tienen un enorme interés práctico en aprender, desean por todos los medios orientarse y saben que están perdidos si no aprenden –son los mejores y más ávidos estudiantes–. Estas diferencias también son válidas para países y pueblos. Las ganas de aprender dependen, pues, de muchos factores; y hay un aprender gozoso, combativo y alegre.

Si no existiera un aprender divertido, el teatro sería, por toda su estructura, incapaz de enseñar.

El teatro sigue siendo teatro, también cuando es teatro didáctico, y siempre que sea buen teatro será divertido.

Teatro y ciencia

«Pero ¿qué tiene que ver la ciencia con el arte? Sabemos desde luego que la ciencia puede ser divertida, pero no todo lo que es divertido tiene su sitio en el teatro.»

A menudo, cuando recordaba los servicios incalculables que la ciencia moderna bien utilizada puede hacer al arte y especialmente al teatro, se me ha dicho que el arte y la ciencia son dos campos admirables de la actividad humana pero completamente diferentes. Eso es, por supuesto, un lugar común espantoso, y haremos bien en apresurarnos a asegurar que es muy cierto, como la mayoría de los lugares comunes. El arte y la ciencia funcionan de manera muy diferente, de acuerdo. A pesar de ello confieso, aunque suene fatal, que yo como artista no puedo pasarme sin utilizar algunas ciencias. Esto quizá despierte en muchos serias dudas sobre mis

capacidades artísticas. Están acostumbrados a ver a los escritores como seres extraordinarios, bastante inverosímiles, que con seguridad ciertamente divina reconocen cosas que otros reconocen sólo con gran esfuerzo y mucha aplicación. Naturalmente resulta incómodo tener que confesar que uno no pertenece al grupo de esos agraciados. Pero hay que confesarlo. También hay que rechazar que los esfuerzos científicos, que uno admite hacer, sean ocupaciones marginales disculpables, realizadas en las horas de asueto, después del trabajo. Ya se sabe que Goethe estudiaba ciencias naturales y que Schiller estudiaba historia, se supone, amablemente, que por pura excentricidad. No voy a acusar a la ligera a esos dos escritores de necesitar esas ciencias para su actividad creadora, no pretendo disculparme con ellos, pero tengo que decir que yo sí las necesito. Y hasta diré que miro con recelo a muchas personas que no están, por lo que yo sé, a la altura del saber científico, es decir, que cantan como canta el pájaro o como uno se imagina que canta. Con ello no quiero decir que rechace un gracioso poema sobre el sabor de un lenguado o los placeres de una excursión en barca sólo porque su autor no ha estudiado gastronomía o náutica. Pero opino que los grandes y complicados procesos del mundo no pueden ser suficientemente comprendidos por personas que no movilizan todos los medios convenientes para su comprensión.

Supongamos que hay que representar grandes pasiones o hechos que influyen en el destino de los pueblos. Hoy se toma, por ejemplo, la ambición de poder como una de esas pasiones. Pongamos por caso que un escritor «sintiera» esa pasión, que deseara hacer ambicionar el poder a un hombre ¿cómo averiguará el complicadísimo mecanismo dentro del

cual se conquista hoy el poder? Si su héroe es un político, ¿cómo funciona hoy la política? Si es un hombre de negocios, ¿cómo funcionan hoy los negocios? ¡Y encima hay escritores a los que llena de apasionado interés no tanto la ambición de poder de los individuos cuanto los negocios y la política! ¿Cómo van a procurarse los conocimientos necesarios? Paseando por ahí y manteniendo bien abiertos los ojos, desde luego, no recogerán suficiente información, ¡aunque sin duda más que sólo entornando los ojos presa del delirio! La fundación de un periódico como el *Völkische Beobachter* o de una empresa como la Standard Oil es un asunto bastante complicado y a nadie le explican sin más esas cosas. La psicología es un terreno importante para el dramaturgo. Se supone que aunque una persona corriente no sea capaz de, sin mayor instrucción, descubrir los móviles que llevan a un ser humano a cometer un asesinato, un escritor sí es capaz de hacerlo: debería poder dar un retrato de la situación anímica de un asesino «desde su misma persona». Se supone que en ese caso basta con que uno se asome a su propio interior y, además está la fantasía... Por una serie de razones me resulta imposible entregarme a esa agradable esperanza de que puedo arreglármelas de manera tan cómoda. Ya no encuentro en mí mismo los motivos que se constatan, como sabemos por informes periodísticos o científicos, en los asesinos. Como el juez corriente en el juicio, tampoco yo puedo hacerme, sin más, una idea suficiente del estado anímico de un asesino. La psicología moderna, desde el psicoanálisis al behaviorismo, me proporciona datos que me conducen a un enjuiciamiento totalmente diferente del caso, especialmente si tengo en cuenta las conclusiones de la sociología, de la economía y de la historia. Se dirá: qué complicación. Debo con-

testar: *es* complicado. Quizá mi interlocutor se dejará convencer y coincidirá conmigo en que una gran cantidad de literatura es bastante primitiva, pero preguntará con gran preocupación: ¿no se convierte así una velada de teatro en algo bastante aterrador? La respuesta es: no.

Por muchos conocimientos que contenga una obra literaria siempre habrán de estar transformados en literatura. Su integración satisface precisamente el placer que procura la literatura. Claro que aunque no satisfaga ese placer que es satisfecho por la ciencia, se necesita una cierta inclinación para penetrar más profundamente en las cosas, un deseo de hacer dominable el mundo, para en un tiempo que es, efectivamente, un tiempo de grandes descubrimientos e invenciones asegurarse el disfrute de sus creaciones literarias.

¿Es acaso el teatro épico una «institución moral»?

Según Friedrich Schiller el teatro ha de ser una «institución moral». Cuando Schiller planteó este postulado no se le ocurrió que por hacer discursos morales desde el escenario ahuyentaría al público del teatro. En su tiempo el público no tenía nada que objetar a los discursos morales. Más tarde, sin embargo, Friedrich Nietzsche le calificó despectivamente de «trompetero de Säckingen». A Nietzsche le parecía tétrico dedicarse a la moral, Schiller veía en ella algo grato. No conocía nada que fuera más grato y satisfactorio que propagar ideales. La burguesía empezaba a instaurar las ideas de la nación. Arreglar su casa, alabar el propio sombrero y presentar sus facturas es algo muy grato. Por el contrario, hablar de la venta de su casa, tener que vender su viejo sombrero y pagar

sus facturas es realmente muy tétrico, y así veía Friedrich Nietzsche el asunto un siglo más tarde. Nietzsche estaba enfadado con la moral y por lo tanto también con el primer Friedrich. Muchos también rechazaron el teatro épico afirmando que era demasiado moral. Y eso que en el teatro épico las cuestiones morales aparecían en un segundo plano. Porque pretendía menos moralizar que estudiar. Se estudiaba y luego venían las conclusiones: la moral de la historia. Nosotros, naturalmente, no podemos afirmar que nos hemos lanzado al estudio por puro placer de estudiar y sin otros motivos de más peso, y que luego hemos sido completamente sorprendidos por los resultados de nuestro estudio. Sin duda había algunas disonancias dolorosas en nuestro entorno, situaciones difícilmente soportables, situaciones que eran difíciles de soportar no sólo por escrúpulos morales. Hambre, frío y opresión se soportan mal, no sólo por escrúpulos morales. Además, el objetivo de nuestras investigaciones no era simplemente despertar escrúpulos morales contra determinados abusos (aunque tales escrúpulos podían aparecer fácilmente, pero no en todos los espectadores –¡tales escrúpulos aparecían raramente, por ejemplo, en aquellos espectadores que habían obtenido ventaja con esos abusos!–), el objetivo de nuestras investigaciones era encontrar los medios capaces de eliminar dichos abusos insoportables. Porque no hablábamos en nombre de la moral sino en nombre de los perjudicados. Son dos cosas muy diferentes, pues a menudo se les dice a los perjudicados con frases morales que han de resignarse a su situación. Para esos moralistas, los seres humanos están para la moral, y no la moral para los seres humanos.

De lo dicho podrá colegirse, al menos, hasta qué punto y en qué sentido el teatro épico es una institución moral.

¿Puede hacerse teatro épico en cualquier lugar?

En un sentido estilístico el teatro épico no es nada especialmente nuevo. Con su carácter expositivo y su acento sobre lo artístico está relacionado con el antiquísimo teatro oriental. Tanto el misterio medieval como el teatro clásico español y el teatro de los jesuitas tenían rasgos didácticos. Estas formas teatrales correspondían a determinadas tendencias de su época y pasaron con ellas. También el teatro épico moderno va unido a determinadas tendencias. No puede hacerse en cualquier lugar. La mayoría de las grandes naciones no tiende hoy a discutir sus problemas en el teatro. Londres, París, Tokio y Roma mantienen sus teatros para fines completamente diferentes. En unos pocos lugares y no por mucho tiempo las circunstancias fueron favorables a un teatro épico didáctico. En Berlín el fascismo frenó enérgicamente el desarrollo de este tipo de teatro.

Además de un determinado nivel técnico, exige un poderoso movimiento en la vida social, que tenga un interés por la libre discusión de las cuestiones de la vida con el fin de resolverlas y que defienda este interés contra todas las tendencias opuestas.

El teatro épico es la tentativa más considerable y más avanzada para un gran teatro moderno, y tiene que superar todas las gigantescas dificultades que también tienen que superar las fuerzas vitales en la política, la filosofía, la ciencia y el arte.

Segunda de las pequeñas conversaciones con el incrédulo Thomas

12) Nuestros «vendedores de diversión nocturna» nos dicen que sólo hay unos pocos temas (citan tres o cuatro) que interesan al público (pero 1.000 maneras de hacerlos apetecibles). La frase es cierta si añadimos: en el teatro o en el cine. Nuestros grandes antepasados conocían naturalmente más temas, también en este caso actúa el proceso de monopolización, especialización, racionalización y empobrecimiento del capitalismo tardío. Pero no cabe duda de que su selección de temas estaba limitada por la manera en la que una historia había de ser relatada y por el fin para el que había de ser relatada. Existe un enorme desequilibrio entre los temas que interesan en el teatro y los que interesan en general.

13) Hay un sinnúmero de temas interesantes que simplemente no se pueden tratar en nuestro teatro. Es decir, no producen las tensiones que se consideran necesarias, no permiten la identificación, no provocan las descargas nerviosas catárticas. En sí las tensiones reales entre, digamos, dos multinacionales del petróleo debían poderse transformar en el teatro sin gran esfuerzo en tensiones teatrales. Pero posiblemente fallara la identificación, y la catarsis no se produciría. Por eso estas luchas tan importantes y artísticamente atractivas, por aventureras y notables, no constituyen «una historia».

14) La dramática más reciente (para el cine o el teatro) no ha producido, que yo sepa, ni un solo carácter de envergadura como sí lo hizo la dramática anterior burguesa (Hamlet, Don Giovanni, Fausto, etc.). Necesita héroes con los que el

público se pueda identificar y utiliza para ello, más y más, figuras mediocres (que cada vez son más descoloridas y menos apasionadas, como muestra la comparación entre los héroes de Ibsen y Strindberg y los del Broadway y Hollywood actuales). Mientras los espectadores del Globe-Theatre vivían ellos mismos las aventuras del extraordinario *Hamlet*, nuestros espectadores sólo viven las extraordinarias aventuras del caballero Clark Gable. La pretensión de que nuestros autores dramáticos creen simplemente (pero a la manera antigua y para los viejos fines) un nuevo héroe de gran envergadura es ilusoria. A pesar de todo, opino que en la dramática no aristotélica hay algunas grandes figuras.

15) Estas figuras no son héroes con los que podamos identificarnos. No están vistos y construidos como prototipos inalterables del ser humano sino como caracteres históricos, efímeros, que despiertan más bien asombro que un «Así soy también yo». El espectador está en contradicción con ellos racional y emocionalmente, no se identifica con ello, los «critica».

16) Esta actitud crítica del espectador (respecto del tema y no de la representación como tal) no ha de ser una actitud puramente racional, matemática, neutral y científica. Tiene que ser una actitud artística, productiva, placentera. Representa en el arte la crítica práctica de la humanidad a la naturaleza, también a la propia naturaleza. Se trata de la «crítica» de un río que consiste en la regulación de ese río, crítica de un frutal que consiste en injertar ese árbol, crítica de la circulación que consiste en la producción de nuevos automóviles y aviones, crítica de la sociedad que consiste en la revolución. Toda esta crítica práctica, alegre y productiva es una experiencia del hombre de hoy y, por lo tanto, un campo para las artes. Esta actitud nueva, activa e innovadora, creo que no

está por debajo de la vieja y aristocrática catarsis en significado, amplitud y contenido placentero.

Pequeña lista de los errores más frecuentes, más extendidos y más banales sobre el teatro épico

1) Es una teoría rebuscada, abstracta e intelectualoide que no tiene nada que ver con la vida real.

(En realidad ha surgido en y de la mano de una práctica de muchos años. Las piezas en las que se basa se han estrenado en muchas capitales alemanas, una de ellas, *La ópera de tres peniques*, se ha representado en casi todas las capitales del mundo. Citas extraídas de ella encabezaron editoriales políticos y fueron utilizadas por famosos abogados en sus discursos. Algunas piezas fueron prohibidas por la autoridad competente, una recibió el máximo galardón alemán para una obra dramática, el Premio Kleist, la teoría fue estudiada en seminarios universitarios, etc. Fueron interpretadas por grupos de teatro obreros y por estrellas; hubo un teatro, el Schiffbauerdammtheater* con una compañía de actores como Weigel, Neher, Lorre, etc., que actuaban según estos principios. Además existían dos teatros de Piscator que desarrollaban algunos de ellos.)

2) No hay que teorizar sino escribir dramas. Todo lo demás no es marxista.

* Schiffbauerdammtheater: teatro en Berlín en el que se estrenó, entre otras obras de Brecht *La ópera de tres peniques*.

(Confusión primitiva de los conceptos ideología y teoría. Generalmente se apoya ufanamente en palabras de Marx o Engels, que son de naturaleza teórica. En otro terreno, Lenin define este procedimiento como «empirismo servil».)

3) El teatro épico combate todas las emociones. Pero la razón y el sentimiento no pueden separarse.

(El teatro épico no combate las emociones, sino que las analiza y no se limita a crearlas. El teatro al uso es culpable de separar la razón y el sentimiento al eliminar prácticamente la razón. Al menor intento de introducir algo de razón en la práctica del teatro sus defensores gritan que se pretende erradicar los sentimientos.)

4) Las ideas de Brecht no son nuevas. Lo escriben generalmente así: las «nuevas» ideas de Brecht.

(Lo suelen decir los que no atacan esas ideas porque son viejas y ellos proponen otras más nuevas, sino porque defienden ideas viejas y tienen un interés en que otras ideas también sean viejas. En realidad los defensores del teatro épico intentan constantemente demostrar que algunos de sus principios radican en la historia del teatro, y se esfuerzan por difuminar su carácter de novedad, que les conferiría un aire de moda. Los principios del teatro épico tienen poco que ver con la estética de los filósofos alemanes de la primera parte del siglo pasado, sin embargo, esa estética [de Kant y Hegel] está –como asegura una y otra vez Marx– muy por encima de los conceptos estéticos de muchos «marxistas» que, en realidad, ni conocen ni han comprendido esas estéticas, y no digamos las enseñanzas de Marx.)

5) Nosotros los americanos (franceses, daneses, suizos, etc.) tenemos que construir nuestra estética a partir de nuestros dramas americanos (franceses, daneses, suizos, etc.).

(La dramática suiza no existe, la francesa ha existido, la americana y la danesa les resulta absolutamente europea a los europeos. El teatro épico fue calificado en Alemania durante un tiempo como «poco alemán», los nacionalsocialistas lo declararon simplemente «decadente». Por otro lado, el capitalismo es algo asombrosamente internacional y ha conducido, según parece, a una increíble equiparación del estado de cosas en los diversos países. Sobre cómo aprender de los errores ajenos véase *Las enfermedades infantiles* de Lenin.)

La causalidad en la dramática no aristotélica

Algunos aspectos del problema de la causalidad son de naturaleza puramente especulativa para la dramática. La cuestión de si podemos poner en marcha para nuestros sucesos (para todos o para una parte de ellos) suficientes causas, si podemos delimitar nuestros sucesos de manera que podamos citar como causas otros sucesos de la praxis se resuelve empíricamente, es decir, en la producción. Una cuestión más inmediata es si hemos de estimular la curiosidad del espectador por la causalidad, en qué momento y cómo. Naturalmente no se trata de liquidar el interés por la causalidad; estas cuestiones, por el contrario y en la medida en que puedo enjuiciarlo, han aparecido también en la física, precisamente en esos planteamientos que pretenden un dominio de la causalidad más profundo de lo que hasta ahora parecía posible.

No se trata, pues, de una capitulación. Los titulares de los bulevares científicos: «¡Renuncia a la causalidad!» son una estupidez. Simplemente hemos llegado a una nueva definición de la causalidad. A esta nueva definición pertenece que ni hacemos predicciones cuando no las podemos hacer, ni renunciamos a todo el terreno sobre el que no podemos dar explicaciones fiables. Todo está determinado casi exclusivamente por la praxis. Cuando trabajamos no sólo nos las tenemos que ver con efectos desconocidos para nosotros, sino también con causas desconocidas para nosotros. Las predicciones sobre el individuo se vuelven cada vez más inciertas. La física, creo, debe muchas observaciones físicas a su entorno social, podemos tranquilamente tomar un ejemplo de su campo. Las órbitas de los astros no describen, según nos dicen, los círculos o elipses más perfectos. Nos aproximaremos al verdadero movimiento de los astros si nos los imaginamos moviéndose en enormes tubos: los tubos son figuras matemáticas, pero los astros tienen en ellos mucha libertad y la aprovechan. En la dramática tenemos que crear al individuo del modo de producción anárquico como un ser de múltiples motivos. La tensión surge con la pregunta: ¿qué es lo decisivo? Nos interesan los movimientos de masas, sólo en relación con ellos esperamos hacer predicciones satisfactorias, ahí buscamos la ley causal. El individuo podrá sorprendernos en estos procesos de masas. Sólo toda una serie de sus manifestaciones y movimientos le fijará más o menos en esta o aquella masa. Echaríamos algo de menos en él, algo individual, si siguiera sin más el movimiento conforme a las leyes de la masa, sería algo anormal. ¿Significa eso que nos desentendemos del individuo, que renunciamos a establecer o descubrir en él una causalidad? En absoluto. Sencillamente

hemos intensificado nuestros planteamientos. Simplificando un poco: no deseamos en nuestros espectadores (no debemos crear en nuestros espectadores) una actitud que ante el individuo (y de él se trata) exige siempre causalidad absoluta en lugar de causalidad estadística, como dicen los físicos. En determinadas situaciones debemos esperar más que una respuesta, una reacción, una manera de actuar, un sí *y* un no; ambas cosas han de aparecer medianamente fundadas y provistas de motivos. La atención, el interés causal del espectador ha de estar sintonizado con las leyes activas en los movimientos de las masas de individuos. El espectador ha de ver esas masas detrás del individuo, ha de contemplar a los individuos como partículas de la masa en una reacción, una manera de actuar, un proceso de la masa.

Límites de la dramática no aristotélica

No tiene sentido que nos ocultemos lo que una dramática no aristotélica (que no pretende la identificación) *no* es capaz de hacer. No mostraremos con suficiente claridad lo que es capaz de hacer si actuamos de ese modo. Uno de los momentos más llamativos del retroceder desde manifestaciones determinadas hacia otras indeterminadas es la actitud de las nuevas dramáticas con respecto al individuo. Efectivamente éste permanece en una situación de inseguridad y de vaguedad. La causalidad sólo se presenta como concluyente en grupos de personas más grandes, en clases

sociales. Esta dramática se dirige al espectador individual sólo en la medida en que es miembro de la sociedad. Presenta la convivencia de los hombres de manera que aparezca como capaz de ser influida por la sociedad. Esto es un punto de vista sobre todo práctico; no sería suficientemente práctico si dejara fuera de consideración lo que no puede ser influido: por lo tanto ese aspecto aparece en esta dramática, por lo general provisto de una interrogación. Sin embargo, esos aspectos no influenciables de la realidad apenas pertenecen en las representaciones de esa dramática a los aspectos constitutivos. Y también la vulnerabilidad a la influencia actúa a través de la sociedad, no directamente a través del individuo. El «gran individuo» no ha desaparecido de la realidad y tampoco su posible representación ha desaparecido de la literatura, pero aparece constituido de otra manera; por ejemplo, no se define como grande por el grado de su impermeabilidad a la influencia. Considerado aisladamente pierde incluso su indivisibilidad, se convierte en un ser de la masa, en algo vacilante, cambiante cualitativamente, lo que es una masa. Sería una paradoja y una exageración si se dijera que la masa se presenta ahora como un individuo, y que el individuo se presenta ahora como una masa, pero es bueno considerar fugazmente esta idea extrema. El individuo sigue siendo un individuo y se presenta como un individuo, pero ha adquirido una indeterminación, una dependencia, como la que tenía antes la masa, que ahora ya no la tiene, porque ella ahora es más determinada y más independiente, menos dependiente del individuo. Una manera de ver así las cosas es práctica, facilita la acción que ha de ser masiva, social.

La *transformación del teatro* no ha de deberse, naturalmente,

a un capricho artístico, ha de corresponder simplemente a la total transformación espiritual de nuestro tiempo.

Hasta ahora los síntomas conocidos de esta transformación espiritual se han considerado como síntomas de una enfermedad. Con cierta razón, pues de momento sólo son visibles las señales del deterioro, de lo *viejo*. Sería, sin embargo, un error tomar esos fenómenos, por ejemplo el llamado americanismo, por otra cosa que por las citadas mutaciones morbosas, que han provocado en el viejo cuerpo de nuestra cultura verdaderas influencias espirituales de nuevo tipo. Y sería un error no considerar las nuevas ideas como ideas, como fenómenos *espirituales*, y pretender reforzar, por ejemplo, el teatro como un baluarte del espíritu frente a ellas. El teatro, la literatura, el arte han de crear, por el contrario, la «superestructura ideológica» para las transformaciones reales y efectivas en el modo de vivir de nuestro tiempo.

La nueva dramática define en sus obras el *teatro épico* como el estilo teatral de nuestro tiempo. No es posible explicar los principios del teatro épico en unas pocas palabras. Aún en gran parte sin desarrollar abarcan la representación del actor, la técnica escénica, la dramaturgia, la música, la utilización del cine, etc. Lo esencial del teatro épico es quizá que no apela tanto al sentimiento como a la razón del espectador. Éste no ha de emocionarse sino reflexionar. Sería completamente errado pretender negar a este teatro la emoción. Vendría a ser como negar hoy a la ciencia la emoción.

Del ABC del teatro épico

Proyección

En el teatro épico la proyección tiene una gran importancia. Pero ha de ser utilizada de acuerdo con su carácter artístico o científico, en función de sí misma. La proyección obedece a las mismas leyes que la estampa. Es en esencia estática y ha de tratarse como una secuencia de láminas. De esta interrupción evidente ha de surgir un efecto, porque si no sería un simple error. Las proyecciones han de tener una composición porque se pueden abarcar de un vistazo, como una página, pero también han de soportar la división en detalles, de modo que cada detalle corresponda en conjunto con el centro. De la actitud fundamental estática de la proyección se deriva una ley fundamental: está limitada a una visión que en sí es inmóvil, pero a la que conducen para mayor efecto las diferentes fases. La composición de las imágenes individuales ha de reproducir en grande exactamente la composición de las pequeñas imágenes, cualquier tipo de difuminación es antiartística. Esta ley fundamental de la proyección, tan rigurosa como las más rigurosas de cualquier rama del arte, la hace tan poco proclive a toda acción independiente. La calidad no plástica de la proyección, que transmite un efecto tan espiritual, la hace poco idónea para la acción en un sentido dramático. Si no se tiene en cuenta esta ley la duración de la vida de una serie de proyecciones está muy limitada. Como carece de toda posibilidad para repartir el peso, la proyección está abocada a una selección de todos los puntos en una acción, como la que es necesaria precisamente en su tiempo,

por depender totalmente de ese tiempo. Además, en su origen interviene mucho el gusto del momento que la hace rápidamente ridícula. Y finalmente una cosa más: la proyección no sabe simplificar. ¿Qué va a suprimir sin volverse antinatural?

La proyección en sí se puede utilizar en el teatro épico como una especie de coro óptico. Es aconsejable conservar el realismo, es decir, evitar construir o incluso dibujar; pues la proyección es ya incorpórea respecto de la palabra y necesita el material burdo de la realidad. Sin duda, las cifras, las fórmulas estadísticas, los mapas, etc., también son puros objetos de la realidad y adecuados para los coros.

En conjunción con el escenario o el coro acústico ha de crearse y aprovecharse una dialéctica lo más clara posible. Como la proyección representa la realidad de una manera tan abstracta, es adecuada para la confrontación con la realidad. Puede confirmar o rebatir. Puede recordar o profetizar. Puede adoptar el papel de aquellas apariciones de espíritus sin las que durante mucho tiempo, quizá el mejor, no hubo gran drama. Y jugar al mismo tiempo un papel verdaderamente revolucionario, ya que como espíritu deja surgir la realidad desnuda, la divinidad positiva de la revolución.

Si se utiliza la proyección como mera decoración para crear un ambiente hay que darle forma artística, es decir, ha de simplificarse. Sin duda ha de presentar lo típico. En ese caso se puede incluso utilizar el dibujo o la construcción. Todo estriba en que la proyección, al representar un entorno real, no destruya definitivamente el placer de la dialéctica entre plástica y no plástica.

(Estas leyes se dirigen no tanto a los artistas, que quizá extraen algo precisamente del rechazo de estas reflexiones,

como a los artistas receptivos que precisamente por su aceptación de ellas se preparan para esas obras de arte más vanguardistas.)

Sobre teatro experimental

Desde hace al menos dos generaciones el teatro europeo serio se halla en una época de experimentos. Los diversos experimentos todavía no han producido un resultado indiscutible, claramente reconocible, la época desde luego aún no ha acabado. Los experimentos se condujeron, en mi opinión, en dos líneas que en ocasiones se cruzaron, pero que pueden ser observadas individualmente. Estas dos líneas de desarrollo están determinadas por las dos funciones *entretenimiento* y *didáctica*, es decir, el teatro llevó a cabo experimentos para potenciar su capacidad de entretener y experimentos para potenciar su valor didáctico.

En un mundo de vida acelerada, «dinámico», como el nuestro, los estímulos, en lo que se refiere al entretenimiento, se desgastan pronto. La creciente falta de interés del público se ha de contrarrestar con efectos siempre nuevos. Para distraer a su espectador distraído, el teatro, primero ha de concentrarle. Ha de sacarle de un entorno ruidoso y seducirle. El teatro se las tiene que ver con un espectador cansado, agotado por el trabajo racionalizado del día e irritado por fricciones sociales de todo tipo. El espectador ha escapado a su propio mundo pequeño, ocupa su butaca como un fugitivo. Es un fugitivo, pero también es un cliente. Puede refugiarse aquí o en cualquier otro lugar. La competencia entre un teatro y otro teatro y la competencia entre el teatro y el cine obligan a siempre renovados esfuerzos, esfuerzos para parecer siempre como algo nuevo.

Cuando estudiamos los experimentos de Antoine, Brahm, Stanislavski, Gordon Craig, Reinhardt, Jessner, Meyerhold, Vajtangov y Piscator vemos que éstos han enriquecido muy considerablemente las posibilidades expresivas del teatro. Su capacidad de entretener ha crecido, sin duda alguna. El arte de la dirección de actores creó un cuerpo escénico extremadamente sensible y elástico. El medio social se puede describir en sus más finos detalles. Vajtangov y Meyerhold tomaron del teatro asiático ciertas formas de danza y crearon toda una coreografía para el drama. Meyerhold llevó a cabo un radical constructivismo y Reinhardt utilizó como escenario los así llamados escenarios reales: escenificó *Jedermann* y *Fausto* en plazas públicas. Teatros al aire libre representaron *El sueño de una noche de verano* en medio del bosque, y en la Unión Soviética se intentó repetir el asalto al Palacio de Invierno utilizando el acorazado *Aurora*. Cayeron las barreras entre el escenario y el público. En la función de *Danton* de Reinhardt en el Grosses Schauspielhaus* había actores en el patio de butacas, y en Moscú, Ojlopkov instaló espectadores sobre el escenario. Reinhardt utilizó la pasarela de flores del teatro chino y bajó a la arena del circo para actuar entre la multitud. Stanislavski, Reinhardt y Jessner perfeccionaron la dirección de masas, y Jessner dio una tercera dimensión al escenario con su construcción en escalera. Se inventaron el escenario gira-

* Grosses Schauspielhaus, teatro de Berlín, creado en el antiguo Circo Schumann y dirigido por Reinhardt después de 1918.

torio y el ciclorama en cúpula, y se descubrió la luz. El foco permitió la iluminación generosa. Todo un teclado luminotécnico permitió crear «ambientes de Rembrandt». En la historia del teatro se podría hablar de efectos de luz «a la manera de Rembrandt», como en la historia de la medicina se habla de una operación de corazón «a la manera de Trendelenburg*». Hay nuevos tipos de proyección basados en el método Schüfftan, y ha surgido el nuevo montaje sonoro. En el arte interpretativo cayó la barrera entre cabaret y teatro, entre revista y teatro. Hubo experimentos con máscaras, coturnos y pantomimas. Se hicieron grandes experimentos con el repertorio tradicional, clásico. A los clásicos se les ha interpretado desde tantos ángulos que ya casi no les queda ninguno. Hemos vivido a Hamlet vestido de esmoquin, a César de uniforme, y al menos el esmoquin y el uniforme han sacado provecho en el proceso y ganado en respetabilidad. Los experimentos tienen un valor muy relativo, y no siempre los más escandalosos son los más valiosos, como tampoco los menos valiosos siempre carecen por completo de valor. Tomemos por ejemplo Hamlet en esmoquin, no es un mayor sacrilegio contra Shakespeare que el Hamlet convencional en mallas de seda. Todo queda indudablemente en el marco de la pieza histórica.

En general se puede decir que los experimentos no han sido inútiles para incrementar el poder de entretenimiento del teatro. Han conducido sobre todo al perfeccionamiento de la maquinaria. Pero, ya digo, aún no han terminado. Ni siquiera han sido introducidos en el uso general, como lo han sido los resultados experimentales de otras instituciones.

* Friedrich Trendelenburg (Berlín 1844-1924), cirujano, especialista de corazón.

Una técnica quirúrgica nueva en Nueva York puede llevarse a cabo muy pronto en Tokio. No sucede lo mismo con la técnica escénica moderna. Una evidente reticencia impide al artista adoptar sin reservas y ampliar los resultados experimentales de otros artistas. La imitación se considera deshonrosa en el arte. Es una de las razones por la que los avances técnicos no son todo lo grandes que pudieran ser. El teatro en general no ha alcanzado ni mucho menos el nivel de la técnica moderna. Aún se conforma con utilizar torpemente un mecanismo giratorio para el escenario, con un micrófono y con introducir un par de focos de automóvil. También se aprovechan poco los experimentos hechos en el campo del arte interpretativo. Ahora empieza algún que otro actor en Nueva York a interesarse por los métodos de la escuela de Stanislavski.

¿Qué sucede con la otra, la segunda función que la estética ha encomendado al teatro: la didáctica? También aquí hay experimentos y resultados de experimentos. La dramática de los Ibsen, Tolstoi, Strindberg, Gorki, Chejov, Hauptmann, Shaw, Kaiser y O'Neill es una dramática experimental. Son grandes intentos de dar forma teatral a los grandes problemas de la época[1]. Tenemos la dramática de crítica social que va de Ibsen hasta Nordhal Grieg, la dramática simbolista que va de Strindberg a Pär Lagerkvist. Tenemos una dramática como la de mi *Ópera de tres peniques*, una especie de parábola con destrucción de la ideología, y tenemos formas dramáticas originales que fueron desarrolladas por poetas como Auden y Kjeld Abell y que, desde un punto de vista puramen-

[1] En los intentos de este tipo participan de manera sobresaliente los grandes teatros. Chejov tenía a su Stanislavski; Ibsen a su Brahm, etc. Pero la iniciativa de potenciar el valor didáctico partió indiscutiblemente de la dramática.

te formal, contienen elementos de la revista. De vez en cuando, el teatro ha logrado impulsar movimientos sociales (como la emancipación femenina, la reforma de la justicia, la higiene, e incluso la emancipación del proletariado). Pero no puede ocultarse que lo que el teatro revelaba de la maquinaria social no era especialmente profundo. En realidad se trataba, como algunos objetaban, de una simple sintomatología de la superficie social. Las verdaderas leyes sociales no eran visibles. Los experimentos en el terreno de la dramática llevaron, por fin, a la destrucción casi total de la *fábula* y de la *caracterización humana*. Al ponerse al servicio de los movimientos de reforma social, el teatro perdió muchos de sus efectos artísticos. Se lamenta, no sin razón, aunque a menudo con argumentos muy dudosos, la nivelación del gusto artístico y el empobrecimiento del sentido del estilo. En efecto, en nuestros teatros reina hoy una confusión casi babilónica de los estilos como consecuencia de muchos y diversos experimentos. En un mismo escenario, en una misma obra, intervienen actores de muy diversa técnica, entre decorados fantásticos se actúa de manera naturalista. La técnica declamatoria se halla en un estado lamentable. Los versos se recitan como si fueran el habla cotidiana, el lenguaje de los mercados se dice como el verso, etc., etc. El actor moderno se enfrenta con el mismo desconcierto a su lenguaje gestual. Éste pretende ser individual pero es sólo arbitrario, pretende ser natural y es sólo casual. Un mismo actor emplea unos gestos que son apropiados para el circo y una mímica que sólo puede percibirse con prismáticos desde la primera fila del patio de butacas. Es decir, ¡un saldo de todos los estilos de todos los tiempos, un certamen de todos los efectos posibles e imposibles! Verdaderamente no puede decirse que no se

hayan obtenido éxitos, pero tampoco que no han costado nada.

Llego ahora a esa fase del teatro experimental en la que todos los esfuerzos hasta aquí descritos alcanzaron su más alto nivel y con ello su crisis. En esta fase todos los fenómenos de ese gran proceso, los positivos y los negativos, sobresalieron al máximo; es decir, la multiplicación de la capacidad de diversión junto con el desarrollo de la técnica ilusionista, la potenciación del valor didáctico y el deterioro del gusto artístico.

Piscator llevó a cabo el intento más radical de dar al teatro un carácter didáctico. Yo he participado en todos sus experimentos, y no hubo ninguno que no se propusiera incrementar el valor didáctico del escenario. Se trataba directamente de exponer en el escenario los grandes temas contemporáneos, las luchas por el petróleo, la guerra, la revolución, la justicia, el problema racial, etc. Resultó necesario transformar por completo el escenario. Es imposible enumerar aquí todos los inventos e innovaciones que, junto con casi todas las mejoras técnicas actuales, Piscator empleó para poner en el escenario los grandes temas modernos. Sabemos de algunos como la proyección, que transformó el rígido foro en un nuevo actor parecido al coro griego, y la cinta rodante, que puso en movimiento el suelo del escenario para que pudieran desarrollarse los procesos épicos, como la marcha del buen soldado Schwejk a la guerra. Estos inventos no han sido todavía adoptados por el teatro internacional, hoy está casi olvidada esta electrificación del escenario, la ingeniosa maquinaria se oxida, sobre ella crece la hierba.

¿A qué se debe?

Es necesario enumerar causas políticas para la interrup-

ción de este teatro eminentemente político. El aumento del valor didáctico político chocó con la reacción política que se anunciaba. Pero hoy nos limitaremos a exponer la evolución de la crisis del teatro en el terreno de la estética.

Los experimentos de Piscator provocaron al principio un caos total en el escenario. Convertían la escena en una sala de máquinas y el patio de butacas en una asamblea. Para Piscator, el teatro era un parlamento, y el público era una corporación legislativa. A este parlamento se le presentaban de manera plástica las grandes cuestiones que exigían decisiones. En lugar del discurso de un parlamentario sobre determinadas situaciones sociales intolerables, se presentaba una copia artística de esas situaciones. El escenario tenía el empeño de permitir a su parlamento, es decir, al público, tomar decisiones políticas en base a sus imágenes, estadísticas y consignas. El escenario de Piscator no renunciaba al aplauso, pero prefería el debate. No pretendía únicamente proporcionar a su espectador una experiencia sino arrancarle al mismo tiempo la decisión práctica de intervenir activamente en la vida. Todos los medios eran válidos para conseguirlo. La técnica escénica se complicó tremendamente. El director de escena Piscator tenía ante sí un cuaderno de dirección que se diferenciaba del cuaderno del director de escena Reinhardt como la partitura de una ópera de Stravinsky de las notas de un cantante acompañado por un laúd. La maquinaria sobre el escenario era tan pesada que hubo que reforzar el suelo del Nollendorftheater* con vigas de hierro y cemento, de su cúpula se colgó tanta maquinaria que una vez incluso cedió. Los aspectos estéticos estaban por completo supeditados a los políticos. ¡Fuera los decorados pintados, si se podía mostrar

* Nollendorftheater, teatro de Berlín, dirigido por Piscator de 1927 a 1928.

una película rodada en el lugar indicado y que poseía un valor documental atestiguado! ¡Vengan las caricaturas pintadas, si el artista, por ejemplo, George Grosz, tenía algo que decir al parlamento de los espectadores! Cuando el emperador alemán interpuso una querella a través de cinco abogados porque Piscator quería sacarle al escenario encarnado por un actor, Piscator sólo preguntó si el Kaiser no prefería aparecer en persona, le ofreció, por así decir, un contrato. En una palabra: el fin era tan importante y tan grande que todos los medios parecían justificados. Al concepto del montaje, por cierto, correspondía el concepto de las obras. Todo un conjunto de autores trabajaba en equipo en una pieza, y su trabajo estaba apoyado y controlado por un conjunto de especialistas, historiadores, economistas y expertos en estadísticas.

Los experimentos de Piscator rompían casi todas las convenciones. Intervinieron, cambiándolos, en el modo de crear de los autores dramáticos, en el estilo interpretativo de los actores, en la obra del escenógrafo. *Ambicionaban una función completamente nueva del teatro.*

La estética burguesa revolucionaria, fundada por los grandes ilustrados Diderot y Lessing, define el teatro como un lugar de entretenimiento y didáctica. La época de la Ilustración que inició un gran auge del teatro europeo no conocía la oposición entre entretenimiento y didáctica. La pura diversión, incluso producida por temas trágicos, les parecía a los Diderots y Lessings totalmente vacía e indigna cuando no añadía nada al conocimiento de los espectadores; y no pensaban en absoluto que los elementos didácticos, naturalmente en forma artística, estorbaban el esparcimiento; después de ellos el esparcimiento fue en aumento.

Si contemplamos ahora el teatro de nuestro tiempo, encontraremos que los dos elementos constitutivos del drama y del teatro, entretenimiento y didáctica, han entrado cada vez más en conflicto. Hoy sí *existe* una oposición entre ellos.

El naturalismo, con su afán de «hacer científico el arte», que le concedió influencia social, paralizó sin duda fuerzas artísticas esenciales, especialmente la fantasía, el espíritu lúdico y la verdadera poesía. Los elementos didácticos perjudicaron visiblemente los elementos artísticos.

El expresionismo de la posguerra presentó el mundo como voluntad e imaginación, y trajo consigo un peculiar solipsismo. Fue la respuesta del teatro a la gran crisis social, como las teorías de Mach* fueron la respuesta de la filosofía. Fue una revuelta del arte contra la vida, y en él la vida existía sólo como visión, extrañamente destruida, un producto de espíritus angustiados. El expresionismo, que enriqueció sobremanera los medios de expresión del teatro y produjo una cosecha estética hasta entonces desaprovechada, se mostró absolutamente incapaz de explicar el mundo como objeto de la praxis humana. El valor didáctico del teatro disminuyó considerablemente.

Los elementos didácticos en una función de Piscator o de *La ópera de tres peniques* estaban por así decir *montados* en ella; no se derivaban orgánicamente del todo sino que se oponían a él; interrumpían el fluido de la función y de la fábula, impedían la identificación, eran duchas frías para el compasivo espectador. Espero que las partes moralizadoras de *La ópera de tres peniques* y las canciones didácticas sean divertidas, pero no cabe duda de que esa diversión es diferente a la que se

* Ernst Mach (1838-1916), filósofo y físico alemán, representante del positivismo.

obtiene en las escenas cómicas. El carácter de esta pieza es ambivalente, didáctica y entretenimiento se oponen el uno al otro. En el teatro de Piscator los que se enfrentaban eran el actor y la maquinaria.

Dejaremos a un lado el hecho de que en las representaciones el público también se dividía en al menos dos grupos socialmente hostiles entre sí, desapareciendo así la experiencia artística compartida; es un hecho político. El placer por el aprendizaje depende de la posición de clase. El placer por el arte depende de la actitud política, de modo que ésta es provocada y puede ser adoptada. Pero incluso si sólo tenemos en cuenta esa parte del público que se dejaba arrastrar políticamente, vemos cómo se agudiza el conflicto entre poder de entretenimiento y valor didáctico. Se trata de una determinada manera nueva de aprender, que ya no es compatible con una determinada manera antigua de entretenerse. En una fase (más tardía) del experimento cada nueva intensificación del valor didáctico conducía a una debilitación inmediata del valor de entretenimiento. («Esto ya no es teatro, es universidad para adultos.») Al mismo tiempo, los efectos nerviosos que emanaban de la interpretación emocional amenazaban constantemente el valor didáctico de la función. (En interés del efecto didáctico a menudo eran preferibles los actores malos.) En otras palabras: cuanto más implicado estaba el público desde un punto de vista nervioso menos capaz era de aprender. Cuanto más arrastrábamos al público a seguir, vivir y sentir la fábula, menos veía los contextos, menos aprendía, y cuanto más había que aprender menos placer artístico surgía.

Ésta era la crisis: los experimentos de medio siglo, llevados a cabo en casi todos los países civilizados, habían conquistado para el teatro nuevos temas y nuevos problemas, y lo habían

convertido en un nuevo factor de gran importancia social. Pero también habían conducido al teatro a una encrucijada en la que una mayor ampliación de la vivencia cognitiva y social (política) tenía que arruinar por necesidad la vivencia artística. Por otro lado, la vivencia artística se producía cada vez menos sin una ampliación correspondiente de la vivencia cognitiva. Se había desarrollado un aparato técnico y un estilo interpretativo que provocaban más bien ilusiones que experiencias, más bien quimeras que explicaciones.

¿De qué servía un escenario constructivista si no era socialmente constructivo, de qué servían las mejores instalaciones luminotécnicas si iluminaban imágenes confusas e infantiles del mundo, de qué servía un arte interpretativo sugestivo si sólo servía para engañarnos? ¿De qué servía toda la maravillosa tramoya si sólo era un sucedáneo artificial de verdaderas experiencias? ¿Para qué iluminar constantemente problemas que siempre quedaban sin resolver? ¿Para qué esta excitación, no sólo de los nervios sino también de la mente? En este punto era imposible pararse. La evolución tendía a la fusión de las dos funciones, didáctica y entretenimiento.

Para que los esfuerzos tuvieran un sentido social tenían que facultar por fin al teatro para que propusiera con medios artísticos una imagen del mundo, unos modelos de convivencia entre los hombres que permitieran al espectador comprender su entorno social y dominarlo racional y emocionalmente.

El hombre actual sabe poco sobre las leyes que dominan su vida. Como ser social en general reacciona emocionalmente, pero esa reacción emocional es confusa, borrosa, ineficaz. Las fuentes de sus sentimientos y pasiones están tan embarradas y turbias como las fuentes de sus conocimientos. El hombre actual que vive en un mundo que cambia rápidamente, y él mismo cambia rápidamente, no dispone de una idea del mundo que sea verídica y con la que pudiera actuar con perspectiva de éxito. Sus ideas de la convivencia con los hombres son confusas, inexactas y contradictorias, su percepción es lo que podríamos llamar impracticable, es decir, con esta percepción del mundo y de los hombres el hombre no puede dominar este mundo. No sabe de qué depende, no conoce la manera precisa de abordar la maquinaria social, la que produce el efecto deseado. El conocimiento de la naturaleza de las cosas, por muy profundo e ingeniosamente ampliado que sea, no es capaz, sin el conocimiento de la naturaleza del hombre y de la sociedad humana en su totalidad, de convertir el dominio de la naturaleza en fuente de felicidad para la humanidad. Más bien se convierte en fuente de desdicha. Así, sucede que los grandes inventos y descubrimientos son cada vez más una amenaza espantosa para la humanidad, y que cada nuevo invento se recibe hoy con un grito triunfal que se transforma en grito de horror.

Antes de la guerra viví ante el aparato de radio una escena verdaderamente histórica: el instituto del físico Niels Bohr en Copenhague era entrevistado sobre un trascendental descubrimiento en el terreno de la escisión del átomo. Los físicos declaraban que habían descubierto una nueva y formidable fuente de energía. Cuando el entrevistador preguntó si era ya posible una utilización práctica de los experimentos, obtuvo como respuesta que no, todavía no. En un tono de alivio profundo el entrevistador dijo: «¡Gracias a Dios! ¡Opino que la humanidad todavía no está preparada para hacerse cargo de una fuente de energía de esta envergadura!» –Está claro que

pensó inmediatamente en la industria bélica–. El físico Albert Einstein no va tan lejos pero va lo suficientemente lejos cuando en unas pocas frases, que habrán de ser guardadas en una cápsula en la Exposición Mundial de Nueva York como información sobre nuestro tiempo para las generaciones futuras, escribe: «Nuestro tiempo es rico en espíritus inventores cuyos inventos podrían facilitarnos considerablemente la vida. Gracias a la energía de las máquinas cruzamos los mares, y también utilizamos esa energía para liberar a la humanidad de todo esfuerzo muscular agotador. Hemos aprendido a volar, y somos capaces de transmitir mensajes y noticias por ondas eléctricas a través de todo el mundo. Pero la producción y distribución de las mercancías no está en absoluto organizada, de modo que cada cual vive en el constante temor de ser excluido del circuito económico. Además, los hombres que habitan países distintos se matan en intervalos variables de tiempo, de modo que todo el que reflexione sobre el futuro vive atemorizado. Esto se debe a que la inteligencia y el carácter de las masas son incomparablemente inferiores a la inteligencia y el carácter de los pocos que producen cosas valiosas para la comunidad».

Einstein explica el hecho de que el dominio de la naturaleza, en el que hemos avanzado tanto, contribuya tan escasamente a una vida feliz de los hombres, porque a éstos les falta, en general, información sobre cómo utilizar provechosamente los descubrimientos y los inventos.[2] Saben demasiado poco sobre su propia naturaleza humana. Que los hombres sepan tan poco sobre sí mismos hace que sus conocimientos sobre la naturaleza les sirvan tan poco. En efecto, la opresión y la explotación aterradoras de los hombres por otros hombres, las matanzas bélicas y las humillaciones pacíficas de todo tipo que tienen lugar en todo el planeta han adquirido un aire casi natural, pero ante estos fenómenos naturales el hombre, desgraciadamente, no es tan innovador y resuelto como ante otros fenómenos naturales. Las grandes guerras, por ejemplo, les parecen a muchos como los terremotos, es decir, como fuerzas de la naturaleza, pero siendo capaces de controlar los terremotos no son capaces de controlarse a sí mismos. Está claro que se habría ganado mucho si el teatro, o el arte en general, fuera capaz de proporcionar una imagen practicable del mundo. El arte que fuera capaz de ello podría incidir profundamente en la evolución social, no despertaría impulsos más o menos vagos sino que entregaría al hombre, que siente y piensa, el mundo, el mundo del hombre, para su praxis.

[2] No entraremos aquí en una crítica detallada del punto de vista tecnocrático del gran científico. Lo que es útil para las masas es producido naturalmente por ellas, y los pocos espíritus innovadores están desvalidos frente al circuito económico de las mercancías. Nos basta aquí que Einstein constate la ignorancia sobre asuntos sociales, directa e indirecta.

Pero el problema no es en absoluto sencillo. El primer análisis muestra ya que el arte para cumplir su misión, que es despertar determinadas emociones y proporcionar determinadas vivencias, no tiene que dar necesariamente imágenes congruentes del mundo y representaciones exactas de sucesos entre los hombres. El arte alcanza sus objetivos también con imágenes del mundo insuficientes, falaces o anticuadas. Gracias a la sugestión artística, que sabe ejercer, concede una ilusión de verdad a las afirmaciones más absurdas sobre las relaciones humanas. Sus representaciones son tanto más incontrolables cuanto más potente es el arte. En lugar de la lógica pone el ímpetu, en lugar de los argumentos surge la re-

tórica. Sin duda, la estética exige una cierta verosimilitud de todos los acontecimientos, ya que sin ella los efectos deseados no se producen o aparecen debilitados. Pero se trata de una verosimilitud puramente estética, de una así llamada lógica artística. Al artista se le reconoce su mundo propio, que posee sus propias leyes. Si este o aquel elemento está deformado, todos los demás elementos habrán de ser deformados, y el principio de la deformación habrá de ser suficientemente general para que el conjunto se salve.

El arte consigue el privilegio de poder construir su propio mundo, que no tiene que coincidir con el otro, gracias a un curioso fenómeno: gracias a la identificación que por medio de la sugestión el espectador establece con el artista y, a través de él, con los personajes y los hechos del escenario. Este principio de la identificación será el que nos ocupe ahora.

La identificación es un pilar de la estética predominante. Ya en la magnífica *Poética* de Aristóteles se describe cómo la catarsis, es decir, la purificación psicológica del espectador, es provocada por la *mimesis.* El actor imita al héroe (Edipo o Prometeo) y lo hace con tal sugestión y capacidad de transformación que el espectador le sigue en esa imitación, y de este modo se apropia de las vivencias del héroe. Hegel, que según mi opinión redactó la última gran Estética, señala la facultad del ser humano para sentir las mismas emociones ante una realidad imitada que ante la realidad misma. Lo que yo les quería contar es que una serie de experimentos para crear por medio del teatro una imagen practicable del mundo ha conducido a la sorprendente pregunta de si no será necesario renunciar más o menos a la identificación para conseguir ese objetivo.

Porque si no entendemos la humanidad, con todas sus relaciones, procedimientos, costumbres e instituciones, como algo fijo e inalterable y adoptamos frente a ella la actitud que se adopta con tanto éxito frente a la naturaleza desde hace siglos –esa actitud crítica, dispuesta a los cambios, empeñada en el dominio de la naturaleza– no podemos utilizar la identificación. No es posible la identificación con seres humanos mutables, acciones evitables, dolor innecesario, etc. Mientras el pecho del rey Lear encierre las estrellas de su destino, mientras le aceptemos como inmutable, y sus actos se presenten como condicionados por la naturaleza, totalmente inevitables, es decir, fatales, podemos identificarnos. Cualquier discusión de su manera de actuar es imposible, como para los hombres del siglo X era imposible una discusión sobre la escisión del átomo.

Cuando la comunicación entre el escenario y el público se establecía sobre la base de la identificación, el espectador sólo podía ver lo que veía el héroe con el que se identificaba. Y frente a determinadas situaciones sobre el escenario sólo podía tener esas reacciones emocionales que le permitía el «ambiente» del escenario. Las percepciones, los sentimientos y los conocimientos del espectador estaban conectados con los de los personajes que actuaban sobre el escenario. El escenario no podía despertar reacciones emocionales, permitir percepciones y transmitir conocimientos que no se representaban en él sugestivamente. La furia del rey Lear contra sus hijas contagiaba al espectador, es decir, el espectador que miraba sólo podía sentir furia, y no asombro o inquietud, es decir, otras emociones. La furia de Lear no podía, pues, ser analizada bajo el aspecto de su justificación o acompañada de pronósticos sobre sus posibles consecuencias. No era cuestión de discutirla sino de compartirla. Así,

los fenómenos sociales aparecían como fenómenos eternos, naturales, inmutables y ahistóricos, y eran indiscutibles. Si utilizo aquí el término de «discusión» no me refiero a un tratamiento desapasionado de un tema, a un puro proceso racional. No se trata simplemente de inmunizar al espectador frente a la furia del rey Lear. Se trata únicamente de evitar el trasplante directo de esa furia. Un ejemplo: la furia de Lear es compartida por su fiel servidor Kent. Éste da una paliza a un criado de las hijas ingratas, encargado de negarle una petición a Lear. El espectador de nuestro tiempo ¿ha de compartir esa furia de Lear y, participando mentalmente en el castigo al criado que sólo cumple su deber, aprobarla? Mi pregunta: ¿cómo hay que interpretar la escena para que el espectador, por el contrario, se enfurezca por la furia de Lear? Sólo una furia con la que el espectador se salga de la identificación, que únicamente sienta y se le ocurra rompiendo el hechizo sugestivo del escenario, es socialmente admisible en nuestro tiempo. Tolstoi ha dicho cosas admirables precisamente sobre este tema.

La identificación es el gran medio artístico de una época en la que el hombre es la variable y su entorno la constante. Sólo podemos identificarnos con el hombre que, a diferencia de nosotros, lleva las estrellas de su destino en su propio pecho.

No es difícil de comprender que la renuncia a la identificación significaría para el teatro una grave decisión, quizá el mayor de los experimentos imaginables.

Los seres humanos van al teatro para ser arrebatados, fascinados, impresionados, elevados, espantados, conmovidos, cautivados, liberados, distraídos, salvados, animados, sacados de su propio tiempo, provistos de ilusiones. Todo esto es tan

obvio que se suele definir el arte como aquello que libera, arrebata, eleva, etc. Se considera que no es arte si no lo hace.

La pregunta es, pues: ¿es posible el arte sin identificación, o sobre otra base que no sea la identificación? ¿Qué podría constituir esa nueva base?

¿Qué podría sustituir el *temor* y la *compasión*, el dúo clásico, para producir la catarsis aristotélica? ¿Si renunciamos a la hipnosis, a qué podemos recurrir? ¿Qué actitud adoptaría el espectador en los nuevos teatros si se le negara la actitud ensoñada, pasiva, sumisa al destino? No debería ser transportado, o secuestrado, de su mundo al mundo del arte; por el contrario, debería ser introducido en su mundo real, con todos los sentidos despiertos. ¿Es posible poner en lugar del temor ante el destino el ansia de conocer, en lugar de la compasión la solidaridad? ¿Se puede establecer así un nuevo contacto entre el escenario y los espectadores, podría constituir eso una nueva base para el disfrute del arte? No es éste el lugar para describir la nueva técnica de la construcción dramática, de la construcción del escenario y de la manera de interpretar con la que experimentamos. Su principio radica en provocar en lugar de la identificación la *distanciación.*

¿Qué es *distanciación*?

Distanciar una acción o un personaje significa simplemente quitarle a la acción o al personaje los aspectos obvios, conocidos, familiares y provocar en torno suyo el asombro y la curiosidad. Tomemos de nuevo la furia de Lear por la ingratitud de sus hijas. A través de la técnica de la identificación el actor puede representar esa furia de manera que el espectador la tome como lo más natural del mundo, que ni siquiera imagine que Lear puede no ponerse furioso, que sea completamente solidario con él, sienta con él y se ponga él

mismo furioso. Con la técnica de la distanciación, por el contrario, el actor interpreta la furia de Lear de modo que el espectador puede asombrarse de ella e imaginar otras reacciones de Lear que no sean las de furia. La actitud de Lear se distancia, es decir, se representa como extraña, llamativa, conspicua, como un fenómeno social que no es natural. Esa furia es humana, pero no humana en general, hay personas que no la sentirían. Las experiencias que tiene Lear no desencadenan la furia en todos los seres humanos, ni en todas las épocas. La furia puede ser una posible reacción eterna de los hombres, pero esta furia, la furia que se manifiesta así y tiene determinado origen, pertenece a una época. Distanciar significa colocar en un contexto histórico, significa representar acciones y personas como históricas, es decir, efímeras. Lo mismo puede hacerse naturalmente con los contemporáneos, también sus actitudes pueden representarse como atadas al tiempo, históricas y efímeras.

¿Qué se gana con ello? Se gana que el espectador ya no ve representados a los hombres sobre el escenario como seres totalmente inmutables, incapaces de ser influidos, entregados irremisiblemente a su destino. Ve que este hombre es de esta y de la otra manera porque las circunstancias son de esta y de la otra manera. Y son de esta y de la otra manera porque el hombre es así. Pero no sólo aparece representado como es, sino también de otra manera, como podría ser, y también las circunstancias se pueden representar de manera diferente de lo que son. Con ello se gana que el espectador adopte otra actitud en el teatro. Frente a las representaciones del mundo de los hombres sobre el escenario adopta la misma actitud que tiene como hombre de este siglo frente a la naturaleza. En el teatro también captará las cosas como el gran transformador que es, capaz de intervenir en los procesos de la naturaleza y en los procesos de la sociedad, que no soporta el mundo sino que lo domina. El teatro ya no intenta emborracharle, atiborrarle de ilusiones, hacerle olvidar el mundo o reconciliarle con su destino. El teatro ahora le presenta el mundo para que se apodere de él.

La técnica de la distanciación se impulsó en Alemania con una nueva serie de experimentos. En el teatro Am Schiffbauerdamm de Berlín se intentó crear un nuevo estilo interpretativo. Los actores más aventajados de la joven generación colaboraron en la empresa. Se trataba de Helene Weigel, Peter Lorre, Oskar Homolka, Caspar Neher y Ernst Busch. Los experimentos no se hicieron sistemáticamente como los de los grupos (muy diferentes) de Stanislavski, Meyerhold y Vajtangov (no había subvenciones estatales), pero a cambio se llevaron a cabo en un campo más amplio, no sólo en el teatro profesional. Los artistas participaron en experimentos con escuelas, coros obreros, grupos de aficionados, etc. Desde un principio fueron incluidos los aficionados. Los experimentos llevaron a una gran simplificación del aparato, del estilo interpretativo y de la temática.

Desde luego se trataba de una continuación de los experimentos anteriores, especialmente los del teatro de Piscator. Ya en los últimos experimentos de Piscator el consecuente desarrollo del aparato técnico había conducido a que la maquinaria por fin dominada permitiera una bella sencillez de la función. El así llamado estilo interpretativo *épico*, que perfeccionamos en el teatro Am Schiffbauerdamm, reveló bastante pronto sus cualidades artísticas, y la dramática no aristotélica se dispuso a abordar a lo grande los temas sociales clave. Se abrieron posibilidades de transformar los elementos

de danza y de coreografía de la escuela Meyerhold de artificiales en artísticos, o de convertir en realistas los elementos naturalistas de la escuela Stanislavski. Se combinó la declamación con el gesto, se dio forma al lenguaje coloquial y la declamación del verso a través del *principio gestual.* La construcción escénica fue revolucionada por completo. Los principios piscatorianos, aplicados con libertad, permitían crear un escenario tan instructivo como bello. El simbolismo y el ilusionismo fueron eliminados de un plumazo, y el *principio Neher* de la creación del decorado, según las necesidades establecidas durante los ensayos con los actores, permitió al escenógrafo sacar provecho del trabajo de los actores e influir en él. El autor de la obra experimentaba con los actores y el escenógrafo en colaboración ininterrumpida, influyendo y siendo influido. Al mismo tiempo los pintores y músicos recuperaban su independencia y contribuían al tema con sus propios medios artísticos: la obra total aparecía ante el espectador en sus diversos elementos.

El *repertorio clásico* fue desde el principio la base de los experimentos. Los medios artísticos de la distanciación abrieron un amplio acceso a los valores vivos de las dramáticas de otras épocas. Gracias a ellos fue posible representar las viejas y valiosas piezas de manera entretenida y enriquecedora, sin recurrir a actualizaciones destructivas y sin procedimientos de museo.

En el teatro de aficionados contemporáneo (de actores obreros, estudiantes o niños) la liberación de la obligación de ejercer la hipnosis se hace notar de manera especialmente positiva. Ahora es posible establecer líneas divisorias entre la interpretación de los aficionados y la de los profesionales, sin por ello tener que renunciar a funciones básicas de la representación teatral.

Sobre el nuevo fundamento se pudieron fusionar maneras tan diferentes de interpretar como, por ejemplo, las de las compañías de Ojlopkov o Vajtangov y las de grupos obreros. Los experimentos tan diversos de medio siglo parecían haber encontrado una base para su aprovechamiento.

Sin embargo, estos experimentos no son fáciles de describir, y me tengo que contentar con afirmar que nos creemos capaces de proporcionar un placer artístico gracias a la distanciación. No es demasiado sorprendente, ya que desde un punto de vista puramente técnico también el teatro de otras épocas ha obtenido resultados artísticos con efectos de distanciación, por ejemplo el teatro chino, el teatro clásico español, el teatro popular del tiempo de Brueghel y el teatro isabelino.

¿Es este nuevo estilo interpretativo *el* nuevo estilo por antonomasia, es una técnica acabada, abarcable, el resultado definitivo de todos los experimentos? Respuesta: no. Es *un* camino, el que nosotros hemos hecho. Los experimentos tendrán que continuar. El problema atañe a todo el arte y es formidable. La solución que aquí se propone es sólo *una* de las soluciones quizá posibles para el problema que se resume así: ¿en qué medida el teatro puede ser al mismo tiempo entretenido y didáctico? ¿Cómo puede escapar al comercio espiritual de estupefacientes y convertirse de un lugar de la ilusión en un lugar de las experiencias? ¿Cómo el hombre encadenado, ignorante, ansioso de libertad y conocimiento de nuestro siglo, el hombre torturado y heroico, manipulado e ingenioso, mutable y transformador del mundo de este terrible y gran siglo, puede conseguir su teatro, que le ayude a ser dueño de sí mismo y del mundo?

La Sociedad Diderot

Desde hace siglos existen sociedades internacionales de científicos que promueven el intercambio de experiencias y problemas. Las ciencias tienen sus normas comunes, su vocabulario común, su continuidad. El hecho de que las artes (en lo que sigue nos referimos a las artes teatrales, a las que también pertenece el arte cinematográfico) no cuenten con estas sociedades correspondientes se explica por la estructura completamente individual de las artes.

Mientras el teatro fue entendido como un lugar en el que se expresaban exclusivamente personalidades artísticas, apenas fue posible hablar de un nivel técnico del teatro que no estuviera relacionado con algunas innovaciones técnicas, como la luminotecnia o la técnica de la transformación del escenario. La adopción de los «medios expresivos» de un artista por otros artistas, en la medida en que no se trataba de maquinaria «sin alma», estaba mal vista en cierto sentido: significaba «adornarse con plumas ajenas».

Las ciencias, por el contrario, tenían objetivos supraindividuales y criterios objetivos. En todo tiempo podían ser enjuiciadas desde la materia que se esforzaban en dominar.

También los teatros han utilizado siempre representaciones del mundo, es decir, de la convivencia humana. Pero esta exposición de una representación del mundo marcada más o menos por una voluntad creadora individual no servía precisamente al conocimiento del mundo real, sino más bien para fomentar determinadas emociones, para producir «experiencias». Para ese fin no era necesario que la representación del mundo fuera exacta o responsable.

En las últimas décadas, sin embargo, ha surgido un teatro que pone más énfasis en la representación ajustada del mundo, basada en criterios objetivos, externos al individuo. El artista ya no se siente obligado a crear «su propio mundo» y a enriquecer el catálogo de imágenes, aceptando el mundo real como algo conocido e inmutable; por el contrario, el artista se siente ahora comprometido a entender el mundo como mutable y desconocido, y a proporcionar imágenes que den más información de él que de su persona. La creación de imágenes del mundo, que contribuyan a hacerle dominable, choca naturalmente con grandes dificultades y obliga al artista a adaptar su técnica al nuevo objetivo. Si el «ojo interior» no necesitaba ni el microscopio ni el telescopio, el ojo exterior necesita ambos. El visionario puede prescindir de las experiencias de otras personas. El experimento no figura entre las prácticas del visionario. Por otro lado, el artista del nuevo cometido tiene que renunciar en la transmisión de sus imágenes a los medios de la hipnosis, a veces incluso a la simple identificación, medios de los que en épocas pasadas disponían los artistas. A cambio, tanto la transmisión como la creación de las imágenes son para el artista del nuevo cometido una técnica (extraindividual); es decir, participa en la construcción de una técnica a disposición de todos los artistas, y ofrece y recibe nuevas experiencias. Ahora puede darse una colaboración entre teatro y cine, manteniendo sus grandes diferencias, ya que ambas artes tratan de imágenes del mundo, de explicaciones sobre la convivencia entre los hombres.

La Sociedad Diderot se propone como objetivo recoger sistemáticamente las experiencias de sus miembros, crear una terminología y controlar científicamente las concepciones

teatrales de la convivencia humana. También recoge informes sobre el trabajo de artistas que experimentan con el teatro y el cine, y organiza su intercambio. Los trabajos presentados a la Sociedad pueden ser publicados simultáneamente por sus autores en revistas especializadas, siempre que lleven el subtítulo «Informe enviado a la Sociedad Diderot». Los miembros procurarán que se publiquen en revistas de su lengua los trabajos que reciban de otros. Una comisión editora podrá publicarlos en forma de libro numerado. La extensión de los trabajos se deja al criterio de los autores; los trabajos pueden ser muy breves. Puede tratarse de la descripción de todo un espectáculo o de la descripción de innovaciones técnicas de mayor o menor importancia, de experiencias con el público o con artistas-intérpretes. Los problemas también pueden presentarse cuando todavía no están solucionados. Las cuestiones de detalle son de interés especial. La introducción de innovaciones como la cinta rodante (Piscator), que da sentido a nuevas formas rítmicas, los problemas en la interpretación de personajes escénicos o cinematográficos, etc., etc., son, a su vez, posibles temas de los trabajos. El significado social de determinadas materias y su clarificación, la utilización de datos, la organización de estudios previos (estudios de fuentes), de documentos, de métodos científicos, la reutilización de innovaciones técnicas, propuestas para los términos técnicos, crítica de la crítica, todo esto puede ser tema de un informe dirigido a la Sociedad.

Para la creación de la Sociedad sólo es necesario que unos cuantos artistas activos en el terreno experimental se declaren dispuestos a enviarle, según vayan surgiendo, trabajos como los propuestos. Sería también deseable que se indicaran las revistas que con alguna probabilidad publicarían los informes. Como dirección provisional de la Sociedad Diderot puede servir:

Brecht, Svendborg, Danmark.

Efectos de distanciación, diálogo a tres

Karl: Cuando te oigo hablar de vuestra manera de hacer teatro, tengo la sensación de que habéis cogido unos cuantos elementos de la comedia y los habéis metido en la pieza seria. Los efectos de distanciación que tú utilizas aparecen en la bufonada más primitiva. Recuerdo cómo el público se reía en un sainete de un hombre que aceptaba gustoso los cuidados de su hija, hasta que un día quiso ir de aventuras eróticas, en las que ella le estorbaba considerablemente. Descubrió, al mismo tiempo que el público, que esos cuidados eran «en el fondo» una horrible tiranía. ¿No es eso un ejemplo de distanciación de una actitud social?

Thomas: Sí.

Karl: Pero si introducís de este modo efectos cómicos en la pieza seria ¿no se arruina la tragedia?

Lukas: Yo también opino que todo viene a parar en la liquidación de la tragedia. Porque aquí no sólo se introducen en las tragedias escenas cómicas, que en medio de la catástrofe muestran la vida cotidiana circundante y de este modo resaltan lo extraordinario en lo corriente, de manera que queda tanto más subrayado el elemento trágico, sino que la repre-

sentación de la catástrofe es de la misma índole que la representación de la vida cotidiana. Así es ¿no?

Thomas: Sí. Pero querría decir que en Shakespeare, a diferencia de sus imitadores menores, que separan claramente las escenas cómicas de las trágicas, la representación de lo trágico gana gracias a elementos que normalmente pertenecen a la comedia. En su caso, el tono fundamental de lo trágico no es anulado en absoluto por los rasgos cómicos. Más bien se acentúa por esta proximidad vital.

Lukas: Entonces, en vuestro caso ¿se anula efectivamente el tono fundamental de lo trágico? No me sorprende. Veo en marcha ese espíritu utópico, ese optimismo ramplón, que parte de que al eliminar los abusos sociales queda garantizada, sin más, la felicidad general, homogénea y armónica de todos los hombres; y ese optimismo lleva a que, ya durante la lucha contra los abusos, se escuche con cierta impasibilidad a la pobre humanidad y al individuo que sufre cuando se queja.

Thomas: Propongo que en la medida de lo posible continuemos nuestra conversación sin palabras rimbombantes como *utopía, optimismo, felicidad.* El concepto de *«lo trágico»* sin duda invita a permanecer más tiempo en los terrenos estéticos. Pero también podríamos resistirnos a esas tentaciones. Nuestro amigo Karl sólo ha señalado que nosotros, los innovadores, introducimos en la pieza seria elementos, rasgos y puntos de vista cómicos, que hasta ahora aparecían en la comedia. Es cierto que se perturbaría considerablemente el tono trágico de los antiguos si no se considerara y se mostrara el fundamento social del héroe como algo permanente, inalterable por los hombres y vigente para todos los hombres, como indudablemente sucede en la manera de interpretar de los innovadores. Para que podamos desesperarnos con el héroe tenemos que compartir su sensación de hallarse en un callejón sin salida, para que nos estremezcamos porque ha aceptado la inexorabilidad de su destino, tenemos que considerar también como inexorable lo que le ocurre. Una manera de interpretar que presenta el fundamento social como practicable e histórico (efímero), y deja, por principio, abierto si consideramos las costumbres como malas costumbres y los juicios como prejuicios, ha de perturbar decisivamente el tono trágico. Pero no está dicho que la nueva manera de interpretar impida que surja el tono trágico. Aunque la nueva manera, todo hay que decirlo, no está demasiado interesada en que surja. No inventa fábulas para que aparezca el tono trágico. Pero lo permitiría si una representación, que tuviera en cuenta el carácter histórico y practicable del fundamento social, provocara ese tono trágico.

Karl: ¿Piensas que vuestra manera de interpretar que dice: *esto puede ser y puede no ser* podría producir el tono trágico?

Thomas: Aun cuando a cada acción de un hombre añadamos en pensamiento otra acción como posible y la representación lo tenga en cuenta, la acción actual, la que escogemos, puede ser tomada tan en serio que nos emocione trágicamente.

Lukas: Eso refleja una curiosa indiferencia hacia el problema de la tragedia.

Thomas: Eso espero. Sé que en las obras de los antiguos, y de los contemporáneos que les siguen, no se le permite al espectador escoger sus emociones. Lo que recibe no son imágenes de la convivencia humana simplemente, sino escalofríos trágicos. Una especie de masaje para almas perezosas que no hacen suficiente ejercicio en la vida corriente. Para

ellas se revuelven algunos sucesos en una mezcla que produce escalofríos trágicos u otras emociones. Pero ése no es el objetivo de los innovadores, que pretenden dar buenas representaciones de sucesos de la convivencia humana y no desean predeterminar las emociones del espectador.

Lukas: ¿No podría decirse que incluso desean impedirlas?

Thomas: En determinados momentos y de forma determinada deseamos incluso impedirlas. Pero no en general.

Lukas: Yo diría que en general también. Porque lo que queréis es que se piense y según vuestra opinión las emociones lo impiden, ¿no?

Thomas: Al contrario. ¿Cómo se va a pensar sin emociones? Pero así como hay pensamientos equivocados, hay emociones equivocadas, y no sólo imprecisas. Y habría que evitarlas. Pero no nos alejemos demasiado del tema. Baste saber que nosotros, los innovadores, no queremos dar una secuencia y una selección de sucesos que sean propicios a provocar muy determinados escalofríos trágicos. Aunque en una parte de nuestros espectadores aparezcan esos escalofríos con la representación de determinados sucesos.

Karl: ¿Supongo que sobre todo cuando se representa a un ser humano que hace lo que le perjudica pudiendo hacer lo que no le perjudica?

Lukas: En los antiguos aparecen los escalofríos cuando un ser humano sigue a su naturaleza. Con vosotros, los innovadores, ya ni siquiera tiene naturaleza, ¿no es así?

Thomas: ¡Oh, sí! Sí que la tendría, sólo que tampoco podría seguirla.

Lukas: A eso no lo llamo yo naturaleza.

Thomas: Nosotros lo llamamos naturaleza.

Karl: Eso es muy filosófico.

Sobre el empleo de principios

A la vista de una serie de métodos más o menos nuevos, como los aquí enumerados para la *interpretación teatral,* puede ser provechoso decir algo sobre el empleo de métodos en general. Lo dicho aquí sobre el nuevo teatro se basa en experiencias que se han hecho durante dos décadas de actividad práctica en el teatro. Estas experiencias son esencialmente experiencias de lucha. La lucha iba dirigida contra determinadas ideas tanto de la realidad como de la reproducción teatral de la realidad. Además de las experiencias aquí aclaradas, la lucha exigió y produjo otras experiencias que aún no están aclaradas y por eso no aparecen aquí. Dicho de otra manera: la lucha, sea cual sea su resultado, no hubiera podido realizarse con el empleo exclusivo de los principios aquí descritos. Y tampoco me dejé guiar sin rechistar por los principios aquí descritos. Cada nueva tarea exigía nuevos métodos. Si la realidad ha de ser reproducida de manera que, gracias a esa reproducción, se pueda producir una intervención en esa realidad, los métodos han de cambiarse o renovarse en atención a la situación social siempre cambiante en la que debe producirse la intervención. En lo dicho más arriba hay argumentaciones en las que se muestra la utilidad del lenguaje estilizado en la dramática; pero en *Terror y miseria del Tercer Reich* hay partes escritas en dialecto, con reproducción fonéticamente exacta de la manera de hablar de los campesinos bávaros y de las criadas berlinesas. *Santa Juana de los mataderos* utiliza para el personaje de «Jane Dark» muchos efectos de *identificación.* Y lo mismo sucede con la figura de la «Señora Carrar». No es que estos dos papeles fueran interpretados por completo en

clave de identificación, pero sí permitiendo más identificación que otros. El *teatro épico* en general se distingue fácilmente del otro teatro, pero no sobre la base de un número determinado de criterios. En la lucha se simplifica; es necesario. Se tira lo que obstaculiza; se echa mano de lo que ayuda. En una función de los *Cabezas redondas y cabezas puntiagudas* vi a unos espectadores llorar en la misma escena en la que otros reían, y ambas cosas me parecieron bien; y tampoco me molestó demasiado la actitud helada de la mayoría del público. Tuve que oír: «esto es bonito pero equivocado», y tuve que oír: «el autor tiene razón, ¿y ahora qué?», y nadie se empeñaba menos que yo en obtener un efecto, si sólo era eso, un efecto. Hacer teatro nuevo significa someter al teatro existente a un cambio de función social; determinados medios escénicos son adscritos a nuevas tareas, y por lo tanto sustraídos a las antiguas. La descripción de lo nuevo se produce en forma de una polémica contra lo viejo. Pero aquí hay que decir que esa gran ambición de cambiar el mundo, que nos llevó a convertir el teatro en un instrumento de ese cambio, deriva de una situación histórica; vivimos en un mundo en el que se vive mal y en el que se podría vivir mejor, en determinadas circunstancias, con determinados cambios. Eso supedita una gran parte de nuestras propuestas a nuestra época. Pero incluso en esta época el empleo de medios teatrales para fines sociales no significa la total ocupación de todos los medios teatrales. Con estas palabras no dejamos entrar al demonio en el templo, después de haberle echado de él. No creemos encontrarnos en un templo, y no creemos en el demonio. Cualquier tipo de puritanismo envenena, con toda seguridad, la esfera del teatro. Pero no es puritanismo cuando alguien decide no beber antes del combate, como tampoco es necesariamente inmoral beber antes del combate. Las aristas y las durezas del *teatro épico* no serán tan perceptibles una vez hallan pasado unas docenas de años. *Cabezas redondas y cabezas puntiagudas* nos parecerá como un cuento dorado, repleto de benévolas palabras e incluso bastante divertido. *Terror y miseria del Tercer Reich* ya no será una denuncia después del hundimiento de ese «imperio», aunque quizá sí una advertencia. Los espectadores del Globe-Theatre, que hace tres siglos veían al rey Lear regalar a trozos su reino, compadecían a la honesta Cordelia, que no recibió ninguno de los trozos, ninguno de los dineros que allí se regalaron; pero nosotros tampoco protestamos apenas por la manera en que se procedió con ellos, no tenemos a quién dirigirnos.

El único principio

Así como Piscator, el gran arquitecto del *teatro épico*, transformaba por completo el teatro para cada obra, y colocaba a los espectadores sobre la escena y enviaba a los actores al patio de butacas, y desde luego no simplemente por hacer las cosas de otra manera, yo también utilizaba para cada obra nuevos principios de construcción y cambiaba la manera de interpretar de los actores. Trabajábamos con escolares en escuelas y con actores en escuelas y con escolares en teatros. Actuábamos (en las *Piezas didácticas*) sin espectadores; los actores actuaban para ellos mismos. Creamos compañías de obreros, que nunca habían salido a un escenario, y de artistas muy

cualificados, y a pesar de la diferencia de «estilos» ningún espectador podía poner en tela de juicio la unidad del espectáculo. Actores como la Weigel conseguían aparentemente la total identificación de los espectadores (decían entusiasmados: «No interpretaba a la mujer del pescador, lo era») y sin embargo también conseguía la actitud crítica de los espectadores, que tanto nos importa. Estos actores no estaban dominados por principios, sino que los dominaban. El único principio que jamás quebrantamos a sabiendas era: subordinar todos los principios a la finalidad social que nos hemos propuesto cumplir con cada obra.

La conquista del teatro burgués

Algunos de nosotros ven *la conquista del teatro burgués para los fines revolucionarios del proletariado* como un proceso muy sencillo. Los porteros dejan entrar en el patio de butacas a un nuevo público y los actores reciben un nuevo texto. La pasión que ayer mostraron cuando la esposa del escenario se iba con otro la muestran hoy cuando el capitalismo del escenario baja los salarios. Al público ya no le interesa si Romeo conquista a Julieta, sino si el proletariado conquista el poder. Al final los personajes escénicos no reconocen como válidas las opiniones de Bernard Shaw sino las de Karl Marx. Cuando el público se cansa de los temas algunas cabezas refinadas descubren que el amor, y por ende cualquier proceso que el escenario presenta desde tiempo inmemorial, puede ser visto

desde un punto de vista marxista. Entonces la pasión del actor reaparece de nuevo cuando su esposa de escenario se va con otro, lo que interesa es si Romeo conquista a Julieta y sólo queda una cosa: Marx tiene razón y no Shaw. Los hombres del teatro de esta fase de la evolución se remontan casi siempre con éxito a ciertos momentos de la primera fase en los que algunas personas, con la convicción más o menos vaga de que en la conquista del teatro burgués para fines revolucionarios los cambios han de ser más drásticos, e incluso en el sentido teatral han de ser revolucionarios, fueron demasiado lejos y colocaron torcida cada puerta, hicieron mecánico cada gesto, con tal de hacer un cambio. Sorprender por nuevas formas, estridencias, trucos, cambiar unos estilos por otros que se han puesto de moda, son cosas que abundan desde hace tiempo sin que intervinieran para nada las tendencias revolucionarias.

Los grandes temas

Si se revisan los argumentos de las artes narrativas y representativas, los grandes temas como la guerra, el dinero, el petróleo, los ferrocarriles, el parlamento, el trabajo asalariado o el suelo son relativamente poco frecuentes, aparecen generalmente como trasfondo decorativo o motivo de reflexiones. Los fabricantes de los grandes cuadros del alma decimonónicos dejan generalmente aparecer estos tópicos con el único objeto de producir en sus personajes conflictos de tipo aní-

mico y, con ello, provocarles manifestaciones psíquicas. De este modo esos tópicos juegan el papel de fuerzas de la naturaleza, de poderes fatales que se enfrentan en bloque al ser humano. Marx ha explicado cómo debido a la economía de mercancías los citados tópicos han perdido en la conciencia de los hombres su humanidad, el carácter de problema humano, y aparecen como gigantescos fetiches que avanzan fatalmente, parecidos a las fuerzas de la naturaleza. Nuestros escritores socialistas, que se han dedicado como socialistas a los grandes temas, han de tratar con sumo cuidado la técnica de los grandes retratistas del alma burgueses y rechazar ciertas propuestas precipitadas, empeñadas en una cómoda cualificación, que propugnan adoptar simplemente esa técnica. Porque los escritores burgueses movilizaran los grandes temas para exponer la vida interior de sus personajes no se debe sacar la conclusión de que esos temas sólo se pueden representar describiendo la vida interior de los personajes, y además con la técnica de aquellos retratistas. Esta conclusión se saca con frecuencia. Para obtener seres humanos «redondos» (que, según parece, interesan a todos) se inventa una serie de pequeños conflictos psicológicos, y los grandes temas también se utilizan para desencadenar exclusivamente reacciones psicológicas. El hecho de la deshumanización (perversión de la vida interior, reducción de la psique) por la guerra, el dinero, el petróleo, etc., no queda representado en estas obras, y las situaciones humanas convertidas en fetiches no se resuelven. En estas obras se confirma su humanidad (su completa humanidad, porque si no no interesarían) a los hombres que continúan su vida psicológica, amando, sintiendo celos, ambición, ira, etc., Los personajes se constituyen, no a través de los grandes temas, sino al margen de ellos. Utilizar de esta manera la técnica de los escritores burgueses para la fábula y la caracterización es puro formalismo.

La lucha contra el formalismo en la literatura

La lucha contra el formalismo en la literatura es de gran importancia, no sólo es cosa de una «fase». Ha de ser dirimida en toda su profundidad y extensión, no sólo «formalmente», para que la literatura cumpla con su función social. En este empeño dedicado a liquidar formas vacías y leyendas inanes es importante que las formas no sean, ni por un momento, separadas de las funciones sociales, reconocidas, rechazadas o desconectadas de ellas. ¿Qué es el formalismo?

La literatura proletaria se esfuerza por aprender formalmente de las obras antiguas. Eso es natural. Se admite que no se puede sencillamente saltar fases precedentes. Lo nuevo ha de superar lo antiguo, pero al mismo tiempo ha de integrar lo antiguo superado, lo ha de «resolver». Hay que reconocer que ahora hay una nueva manera de aprender, de aprender críticamente, un aprender transformador, revolucionario. Hay algo nuevo, pero surge en la lucha con lo antiguo, no sin ella, no en el aire. Muchos olvidan el aprender, o lo menosprecian como una pura forma, y algunos tratan el elemento crítico como pura forma, como algo natural.

Se llega a actitudes cómicas. Hay gente que elogia el contenido de determinada obra y rechaza su forma, otros hacen lo contrario. Se confunde el asunto y el contenido, la tendencia del autor está en contradicción con la tendencia de su asunto.

El realismo se equipara al sensualismo, aunque desde luego existen obras sensualistas completamente no realistas y obras nada sensualistas completamente realistas. Muchos opinan que una descripción plástica sólo puede representarse de manera sensual y tildan de reportaje todo lo demás, como si no hubiera también reportajes plásticos. La «realización» se comprende como una cuestión puramente formal. Algunos que rechazan la técnica del montaje, como no la han analizado de verdad no han delimitado su radio de acción y no han descubierto sus posibilidades, se acercan peligrosamente a un naturalismo del terruño y a una metafísica muy dudosa de lo orgánico. Se intenta combatir el esteticismo con un vocabulario puramente estético y atacar el formalismo sólo pensando en formas. La literatura ya sólo tiene la misión de ser literatura. La misión del escritor es mejorar sus formas.

No se puede entender la geometría no euclidiana si no se ha aprendido la euclidiana. Pero la geometría no euclidiana presupone también, con el conocimiento de la euclidiana, una cierta incomprensión de la misma.

Cambios que no son cambios, cambios «por forma», descripciones que sólo describen exterioridades, que no permiten hacer un juicio, conducta formal, acción para satisfacer una forma, para guardar la forma, creaciones que sólo están sobre el papel, promesas de boquilla, todo eso es formalismo.

En los conceptos de la literatura no se debería uno alejar demasiado del significado de éstos en otros terrenos. El formalismo en la literatura es algo literario, pero no es sólo literario. No se puede, por ejemplo, definir el realismo si no se piensa en la acción o en el juicio realistas, en los realistas de otros terrenos.

No es malo, no del todo malo, traer a colación la incompetencia como origen de nuevos movimientos, por ejemplo decir que el teatro épico debe su origen a la incapacidad de unos autores dramáticos para hacer verdadero teatro a la manera acostumbrada. Esta incapacidad existe. Si pensamos en la pintura, el primer juicio sobre la pintura nueva, la de los impresionistas, por ejemplo, fue que no sabían pintar. Y se trataba de un juicio experto, con él se expresaban los entendidos. La pintura para ellos era algo concreto, sólido, que exigía una formación determinada, no era sólo pintarrajear lienzos; el que no dominaba ese algo concreto, que muchos habían practicado en el pasado, no sabía simplemente pintar. Los impresionistas respondieron a esta injuria con otra injuria: las buenas gentes que no entendían sus cuadros no sabían ver. La polémica duró un tiempo, y los impresionistas, al llegar a viejos, tuvieron ocasión de conocer obras de gente de la que sólo podían decir que no tenían ni idea de la pintura. Por fin este juego se generalizó tanto que los más tontos empezaron a especular con la pintura y sólo compraban los cuadros que no les gustaban porque estaba claro que tenían futuro. No todos los movimientos del arte tienen una fase popular, pero todos tienen una impopular. No todos los movimientos del arte tienen una fase impopular, pero algunos tienen una que luego se hace muy popular. No todo lo

que proviene del pueblo y se dirige al pueblo es igualmente popular. Éstas son verdades de Pero Grullo, pero también hay mentiras de Pero Grullo a las que no se les puede oponer nada. Si ciertas personas ven formas nuevas gritan acusadoramente: «¡Formalismo!», pero ellos mismos son los peores formalistas, adoradores de las viejas formas a cualquier precio, personas que sólo contemplan, sólo respetan, sólo convierten en objeto de su estudio las formas. La incapacidad, el no saber hacer algo determinado, es en efecto una condición previa al saber hacer otra cosa. No puedo, por ejemplo, representar el ascenso de una clase desde el punto de vista desde el que Balzac representaba la carrera de un joven burgués, porque yo tendría que representar la carrera de un joven proletario, y en ella se refleja el ascenso de su clase como en la carrera de un burgués se refleja, quizá, el ascenso de la burguesía. Para algunos lo que sucede con el petróleo no es aún algo humano, tiene que añadirse una historia amorosa o cualquier otro conflicto «puramente» humano. De esta manera los grandes fenómenos de la Modernidad quedan excluidos como temas de la literatura, y lo mismo sucede con los acontecimientos. Cuando digo que no puedo, estoy siendo un poco impreciso, debo decir que ya no puedo, ya no puedo escribir a la manera antigua. Podía en otro tiempo, cuando empecé. Pieza en cuatro actos con argumento sencillo, conflicto apasionado, etc. La pieza *(Tambores en la noche)* tuvo mucho éxito, y siento que fuera precisamente yo quien la escribiera. Sus errores políticos y filosóficos estaban indisolublemente unidos a su normalidad, sus cuatro actos, argumento sencillo, etc. Alguien con tales conceptos no podía escribir otra clase de pieza y necesariamente había de tener ese éxito. Una lástima que fuera yo ese individuo. Mi incapacidad para escribir un drama normal no era pues de nacimiento, la fui adquiriendo, con esfuerzo y a un alto precio. No necesito decir que entonces tomaba al público que aplaudía por «el pueblo». Por cierto, los defensores de la dramática normal no están siempre satisfechos de sus creaciones, al menos no con las de sus colegas, los otros defensores de la dramática normal. Naturalmente elogian en ellas la normalidad, pero echan algo en falta. Su naturalismo, por ejemplo, es bueno y no hay que tocarlo, pero el lenguaje debería ser más elevado, no naturalista. Los personajes están bien dibujados, pero son tan endiabladamente unívocos, es decir, no es que el dibujo sea primitivo sino que lo es el resultado que obtiene. El argumento arrebata, pero no en la dirección correcta. La pasión es notable, pero no se enciende por la razón adecuada. El conjunto es vivo, pero la vida es diferente. No es sólo la concatenación de episodios, es que sólo es un episodio. Se puede participar muy bien de todo, pero ¿en qué se ha participado realmente cuando se llega al final? En fin, está muy bien saber escribir así, pero en el fondo habría que saber escribir de otra manera. Este tipo de autocrítica es excelente, pero no ha de ser demasiado formalista, no demasiado para-sólo-cumplir-con-la-forma.

Bajo nivel del tratamiento del lenguaje

Es muy significativo lo que ha sucedido con el lenguaje en esta época, es evidente hasta para los no especialistas.

Incluso los autores dramáticos lo pueden entender. No pretendemos plantear la exigencia de un «lenguaje bello», sea lo que fuere lo que así se denomina. Pero es útil echar un vistazo al abandono en el que se halla el lenguaje, al nivel asombrosamente bajo que el tratamiento de la lengua ha alcanzado, incluso en nuestros más admirados autores dramáticos. Tenemos imitaciones inexactas, descuidadas y poco plásticas de las maneras de hablar coloquiales y un execrable alemán escolástico, sobre todo cuando se «sacan a debate» cuestiones políticas. El casi siempre brutal paso de la mala imitación coloquial al mal alemán escolástico ha despertado en nuestros afables críticos el deseo de cierta estructuración, que desgraciadamente se manifiesta sólo primitivamente como deseo de que desaparezca el elemento teórico (es decir, el alemán escolástico) de la imitación de la lengua coloquial. Falta hasta tal punto cualquier originalidad en la expresión, cualquier acento especial, que aun haciendo el máximo esfuerzo es imposible detectar entre varios textos a su autor o siquiera al número de sus autores. El verso ha desaparecido prácticamente del drama, pero no sólo el verso, también la parábola. El texto transcurre uniforme y soso, amontonado de manera apresurada y alocada, y aunque no haya nada «doctrinario» a la vista todo resulta bastante árido y nada concreto. En nuestra opinión no habla así el hombre político, y aún menos el biológico. Si estos tipos pobremente equipados según un mismo esquema no hablan la lengua de su autor, tampoco hablan la lengua de ningún otro ser humano viviente. Sin duda, se puede engañar con un «bello lenguaje», pero el lenguaje feo, acartonado, barato, sin fantasía, infaliblemente pone al descubierto a un autor.

Y así como no hay que decir: «es un buen escritor aunque escribe mal», no hay que juzgar un determinado tipo de drama como el único correcto y de obligada aceptación, por ejemplo: el que no permite por principio el verso. En ese caso, sean cuales sean sus otras cualidades, no será nunca el único.

El caso es que la lengua ha tenido una evolución rápida y alentadora en el tiempo que analizamos.

Se han creado formas lingüísticas que facilitan no sólo el paso de la prosa al verso, sino también un equilibrio entre las más diversas formas del verso y de la prosa. La evolución de la lengua ha influido incluso en la música. Pero lo que debía de haber impresionado sobre todo a nuestros autores dramáticos es la actitud de la lengua frente al gesto, una evolución de la máxima importancia, que lamentablemente no podemos describir aquí en detalle. Quizá sea suficiente decir que la elaboración de los elementos gestuales en la lengua no permite la oposición entre la lengua sencilla y la culta más que en la medida en que es deseable, y que la lengua «sencilla», «natural», puede ahora parecer tan noble, como popular la lengua culta.

No sería razonable que los autores dramáticos declararan estos progresos tan generales y nada individuales, que casi cualquiera es capaz de registrar, como el monopolio de un escritor determinado, o que incluso argumentaran del modo siguiente: «este o aquel autor dramático posee un cierto dominio del lenguaje, ¡lo que demuestra que no es un autor dramático sino un poeta lírico!».

El lenguaje del autor dramático no es una cuestión formal

Sería un error considerar el interés por el lenguaje como meramente formal. El lenguaje del autor dramático no es una cuestión de forma. Al habla imprecisa corresponde el pensar impreciso y el sentir impreciso. El lenguaje no puede ser mejorado desde el aspecto lingüístico exclusivamente. Para conseguir un lenguaje mejor es preciso mejorar el pensar y, sobre todo, no creer, como tantos hacen, que el sentir es inmejorable.

Los personajes que hablan de manera poco plástica son ellos mismos poco plásticos, una descripción añadida en la obra (XX, director de fábrica, hombre grueso y rubio con gestos nerviosos y descontrolados) no hace más plástico un personaje. Una descripción de este tipo más bien indica una fantasía poco plástica, es algo forzado, agarrotado. Tan inverosímiles como son los personajes, es decir, unilaterales, esquemáticos, teatrales y convencionales, tan inverosímiles y simplificadas son las acciones en las que aparecen. La técnica teatral aparece siempre visible como tal, de un golpe se hace una cadena de golpes, se extraen efectos de unas cajas aplastadas, se buscan intrigas para mostrar a unos personajes, y para que funcionen esas intrigas se fuerzan los personajes. Todo está relacionado.

En la primera página y media de una de estas piezas, que no citaré en su totalidad para no descubrir al autor, leo los siguientes errores gramaticales:

Lo malo es que este lenguaje después de haber sido puesto

en orden gramaticalmente sigue siendo completamente insuficiente. Es la jerga más barata, pero no la jerga que los directores de fábrica hablan en la vida sino la que hablan en el escenario. Y en el escenario mismo esta jerga, por lo general, es más colorida, más reveladora, más plástica. A juzgar por su manera de hablar, estos directores de fábrica son gente carente de todo talento. Pero la escena no contiene nada que permita sospechar que el autor dramático desea mostrar eso; no sería el camino adecuado para mostrarlo. Naturalmente en esas piezas las acotaciones, que suelen ser muy extensas, no son menos superficiales. Cuando el telón se alza sobre la escena mencionada unos caballeros se hallan enzarzados desde hace un rato en una fuerte discusión. Como el público no conoce su contenido, se repite simplemente la discusión, palabra por palabra, como jamás sucedería. Y con la torpeza de los principiantes, que aquí alterna con la torpeza de los rutinarios, los caballeros son inducidos a «recordar» acontecimientos anteriores, que el público debe conocer. Los personajes son descritos de la siguiente manera:

«Grueso, tranquilo»: tenemos al hombre entero. En los datos sobre la edad sólo faltan los meses, probablemente no importan demasiado. Uno de los caballeros «pasa de los sesenta», seguro que el carácter ya no cambia a partir de ahí.

Max Halbe* y Georg Hirschfeld** eran en este aspecto más generosos, aunque no menos tiránicos y pedantes. Todo lo demás se mantiene a este nivel. Se «esbozan» algunos problemas (las constataciones de los tecnócratas, en la medida en

---

* Max Halbe (1865-1944), autor dramático alemán del Naturalismo.
** Georg Hirschfeld (1873-1942), autor dramático alemán del Naturalismo.

que no han llegado a los periódicos bajo la rúbrica: «Lo que muchos no saben») y se difunden algunas consignas (alianza con la inteligencia técnica). Pero el autor dramático, por muy flojo que sea en la invención, consigue hacer pasar por invención suya hechos como la supresión de patentes en interés del beneficio: si antes de ver la pieza uno estaba convencido de estos delitos, ya no lo estará después de verla. En estas circunstancias, la utilidad social de una pieza no puede ser muy grande, a pesar de que en ella se traten cuestiones sociales. Aquí vale lo que los maestros de la estética burguesa exigieron de la caracterización de los personajes históricos: que los autores dramáticos no pueden llamar a un hombre del montón Napoleón o César, a no ser que piensen que Napoleón y César fueran hombres del montón. El planteamiento de cuestiones sociales no siempre se hace en un sentido socialista. Nuestro análisis sería sin duda cruel si evitar estos errores exigiera «genialidad», «eso que no le está dado a todos», «eso que nadie puede aprender». Sin embargo, sólo pide, de momento, trabajo, sentido de la responsabilidad, disposición a mantenerse, gracias al estudio continuado, a la altura de los niveles de calidad profesional, siempre en evolución. Si se pretende tratar rápidamente temas actuales hay que estar muy formado. Si la falta de tiempo es una disculpa, al menos que no se ponga por modelo como si fuera vinculante para todas las demás las obras surgidas en condiciones de trabajo técnicamente desfavorables. Y quizá puedan incluso encontrarse formas que permitan un trabajo rápido. En ningún caso, estas obras son adecuadas para servir de base para declarar la guerra total a una dramática diferente, que busca su camino con mucho esfuerzo, en constante autocrítica y con muchos sacrificios. Las deficiencias de la dramática

al uso, «probada», corriente y segura de su efecto, de los epígonos de los naturalistas burgueses no son meras deficiencias formales, como tampoco los esfuerzos de una dramática de verdad empeñada en avanzar son sólo meros esfuerzos formales.

Hipnosis e inhibiciones morales

Los psicólogos nos dicen que la hipnosis fracasa ante las inhibiciones morales; es más fácil que éstas consigan que un hombre encuentre dulce un limón a que realice un acto que vaya en contra de sus convicciones morales (un crimen). Esto podría edificar a nuestros clérigos, pero debería consternar a nuestros autores dramáticos de izquierdas. No entraremos en si el gusto moral está más o menos enraizado que el físico, pero en todo caso está tan enraizado que no hay manera de atacarlo con la hipnosis. Probablemente porque es él mismo una consecuencia de la hipnosis, y de una muy poderosa: la de las clases dominantes. En efecto, la técnica de la sugestión de nuestros autores dramáticos de izquierdas también falla lamentablemente frente a los complejos morales tan potentemente sugeridos, como el instinto de propiedad, el respeto a los poderosos, etc., que ellos esperan hacer tambalearse. Está claro que las masas no son capaces, sin más, de hacer una revolución en estado de hipnosis.

«Tener» de Hay *

¿Por qué la pieza de Hay *Tener* no es un drama marxista? Porque una obra que describe la codicia o las deformaciones psicológicas que produce la propiedad no es por ello marxista. Como es sabido, en la definición de Marx del capitalismo, la raíz del capitalismo no es un impulso místico e instintivo en pos de la propiedad. El capitalismo es una forma de la sociedad que desarrolla esta ambición con diferente fuerza y en forma diferente en las diversas clases. La muchacha pobre que pone en peligro la salvación de su alma para convertirse en terrateniente tiene su lugar en un libro de lectura burgués bajo el lema: «Y si uno ganara todo el mundo y sufriera daño en su alma ¿de qué le valdría?». El marxista está mucho menos interesado en que por ahí algunas mujeres se hagan con granjas gracias al matrimonio y al asesinato, que en cómo se administran por todas partes las granjas. Los crímenes, si es que se trata de crímenes, son de otra índole que la que Hay nos presenta. Su obra sensacionalista ni siquiera muestra ciertos rasgos que podrían interesar a un marxista (que ya está un poco de vuelta del lugar común: «Todo depende del dinero, todo tiende al dinero»). Ni muestra una especial agudización de la lucha de clases en el pueblo en cuestión, precisamente cuando se está dando la agudización de la emancipación de la mujer, ni hace un intento de delimitar su caso como caso especial, por el contrario, lo convierte en hipertípico y simbólico, en *el* caso capitalista por excelencia. El error de Feuchtwanger sobre el capitalismo, como lo ven los marxistas, cuando ve a la enve-

* Julius Hay (1900-1975) autor dramático húngaro de lengua alemana.

nenadora como un arquetipo del capitalismo, es responsabilidad de Hay.

Carta al autor dramático Odets

Compañero, en tu pieza *Paradise Lost* muestras
que las familias de los explotadores
sucumben a la ruina
¿Qué te propones?

Quizá las familias de los explotadores
sucumban a la ruina. ¿Y si no es así?
¿Acaso ya no explotan cuando se han hundido, o
nos resulta más llevadero ser explotados cuando
no han perecido? ¿Ha de seguir pasando hambre
el hambriento si el que le niega el pan
es un hombre fuerte?

¿O quieres decirnos que nuestros opresores
ya están debilitados? ¿Hemos de cruzarnos de brazos?
Estos cuadros ya los pintaba nuestro pintor de brocha gorda,*
compañero, y de la noche a la mañana nos arrolló la fuerza
[de nuestros debilitados explotadores.

¿O acaso tienes compasión de ellos? ¿Hemos de derramar

* «Pintor de brocha gorda» hace referencia a Hitler, que en su juventud ejerció entre otros oficios el de pintor de brocha gorda.

lágrimas cuando las chinches huyen?
Tú, compañero, que tuviste compasión del hombre
que no tiene nada que comer, ¿ahora tienes compasión
del que ha cogido una indigestión?

Resignación de un autor dramático

Somerset Maugham y Sulla

El inglés Somerset Maugham, que ha escrito más de 30 piezas dramáticas, de las que muchas fueron grandes éxitos y algunas dieron la vuelta al mundo, declara en el prólogo a su reciente volumen de obras de teatro que tiene la intención de «dar por terminada su carrera como autor dramático practicante».

Los grandes periódicos han tratado esta declaración como una sensación, como si fuera el anuncio de un magnate del ferrocarril explicando que proyecta retirarse del negocio. «No me dedicaré a la venta de obras de teatro en lo que me queda de vida.» Algunos periodistas sentimentales lo interpretan incluso como si el señor Maugham hubiera decidido dejarse enterrar vivo. La actitud de la prensa, por cierto, asombra menos que la del señor Maugham. En general, las carreras las terminan otras gentes distintas a las que las han hecho. Las carreras se han convertido en una especie de cintas rodantes. Arrastran a su hombre, lo quiera o no. Casi siempre sí quiere.

Maugham parece no querer. Y despierta el asombro, que aún hoy emana de los libros de historia de las escuelas cuando se habla de la decisión del dictador romano Sulla, quizá el único dictador que, según dicen, se retiró de su cargo en plena posesión del poder. Ya digo, aún hoy nos asombramos.

Y, sin embargo, hay casos parecidos en la literatura dramática. El máximo colega de Maugham se retiró a la vida privada en lo más alto de su carrera: William Shakespeare. También este caso despierta hoy un asombro tan grande que algunos estudiosos fundamentan su duda de que el autor de los famosos dramas haya sido de verdad el actor y director Shakespeare, argumentando que éste dejó de escribir de repente; lo que los escritores jamás hacen.

Ya no está en contacto con el público

Maugham constata: «Soy consciente de que ya no tengo contacto con el público que patrocina el teatro. Al final sucede con todos los autores dramáticos, y son sabios si aceptan el aviso. Es el momento indicado para retirarse».

Maugham continúa: «Lo hago con alivio. Desde hace unos años me parece más y más molesto tener que mantenerme en los límites obligados de la convención dramática».

Y habla de lo aburrido que es resistir a la tentación de perseguir las variadas posibilidades de una idea, que el mayor conocimiento de los hombres, la tolerancia y quizá la sabiduría, ganados con los años, le inspiran a uno, pero están prohibidas por la convención dramática.

Ya el habitual diálogo realista hace difícil reflejar la com-

plejidad del hombre de hoy *(of the man in the street)*. Maugham echa de menos el monólogo y los apartes.

Y «el drama del alma» es lo que el público pide más y más. Según Maugham ha sido el éxito del cine el que ha impuesto al autor dramático esta tendencia.

El drama se ha convertido así en una forma del arte en la que la acción sirve como mero trampolín para el despliegue de la vida interior de los personajes que en él aparecen. Sucede esto y aquello, y el personaje tiene la ocasión de mostrar sus reacciones psicológicas. Mientras menos suceda, por cierto, más valiosa es la pieza literariamente. La pieza policíaca con su suspense, con su carga de acción, no es literaria.

A eso se añade que los grandes novelistas....

Los escritores de novelas lo tienen más fácil. Pueden extenderse mucho más y resaltar con más facilidad las características contradictorias de sus héroes. Pero en el último tiempo se ha producido también ahí un cambio que complica a los autores dramáticos aún más la competición. Balzac y Dickens todavía trabajaban con caracteres «fijos». Los personajes se mantenían bastante inalterables durante el curso de la novela. Al final tenían las mismas cualidades que al principio del relato. Los novelistas más recientes han renunciado a ese artificio. Sus héroes cambian. Los acontecimientos no pasan por ellos sin dejar huella, determinadas cualidades desaparecen, surgen otras nuevas. Así resulta imposible dar alcance a la técnica narrativa. A los desafortunados autores dramáticos no les queda otro remedio que seguir creando los «jeroglíficos convencionales» de los personajes y dejar en manos de los actores su transformación en carne y hueso.

El autor dramático Maugham renuncia a seguir en la carrera, y a la vista de esta triste situación se retira a la vida privada.

El público ya no cree

«El público ya no cree en los personajes que se le presentan», se lamenta Maugham.

Surge la pregunta: ¿se hunde el teatro?

Maugham se niega a suponerlo. Es lo bastante inteligente y honesto como para ver que una institución tan elemental como el teatro no se acaba cuando una generación de autores de teatro ha llegado al final de su capacidad. Propone que el teatro vuelva a sus orígenes, al menos a fases precedentes.

Dice: «Los grandes autores dramáticos del pasado sacrificaban la verdad del personaje y la verosimilitud de la acción a la situación, que consideraban el elemento esencial del drama». La pieza moderna en prosa, más o menos naturalista, se ha apartado de esta máxima. La renuncia al verso y a la danza, como también la renuncia a la gran acción arrebatada, han convertido el teatro en algo aburrido. La fiesta para los ojos y los oídos ha desaparecido.

Pero no se ha alcanzado la verdad del personaje –o ya no se podía alcanzar, lo que viene a ser lo mismo–, y la «acción verosímil» se ha vuelto una acción insignificante.

Parece, en efecto, que Maugham, como melancólico que es, sólo imagina un futuro para el drama si se renuncia a la verdad y a la verosimilitud en aras de grandes acciones y otras fiestas para los ojos y los oídos.

Está por ver si tal futuro sería un futuro.

¿Dónde se esconde el error?

Maugham ve un defecto en el drama de hoy, y por eso es sin duda un hombre avanzado. Está dispuesto, por así decir, a avanzar por encima de sí mismo. Eso es mucho, y sería quizá injusto exigir más. Pues no podemos suponer que su solución sea tan feliz como su percepción de una situación de *impasse* en el teatro.

Maugham se asusta al constatar que su público *ya no cree.* Habría una salida si se creara un drama que ya no tuviera que ser creído, o si se creara un drama que pudiera ser creído nuevamente.

Por razones muy determinadas, cuya exposición nos llevaría aquí demasiado lejos, me parece más que dudoso que en este momento se pueda conseguir un drama susceptible de ser creído. No es cuestión únicamente de la técnica. Es tan poco una cuestión de técnica (o de estilo o de punto de vista), como para la ciencia moderna es una cuestión de una nueva lógica, si se pueden establecer afirmaciones científicas de validez general, axiomática. La ciencia de nuestro tiempo ha renunciado prácticamente a la fe. El nuevo teatro –en su propio terreno tan diferente– tendrá que renunciar también a ella.

Quedaría la otra solución: un drama que no tiene que ser creído.

Naturalmente no es necesario que sea un drama increíble, totalmente fantástico, sin nada que ver con la verdad. Sólo tendría que ser un drama que no buscara ni necesitara la fe del espectador. Es decir, un drama que contara con la crítica de su espectador y apelara a ella.

Efectivamente está surgiendo hoy un drama de este tipo.

¿Qué es una acción? –para empezar con el elemento del drama, de todo drama–. Es cierto que desde hace bastante tiempo en las obras de los autores dramáticos más importantes la acción no transcurre ya sobre el escenario. No es el hombre el que actúa sino el medio. El hombre sólo reacciona (lo que produce una mera apariencia de acción). Esta característica aparece de manera muy clara en las obras maestras naturalistas de Ibsen. En ellas alguien actuó una vez de esta o de la otra manera, y entonces empieza el drama y muestra cómo determinadas personas «pagan» por ello. O sucede esto o aquello (una guerra, una bancarrota, un embarazo, un crimen) y las personas de la pieza reaccionan a ello, lo superan o no lo superan. Al autor sólo le importa que la reacción psicológica de su personaje sea verosímil (ya que en caso contrario no conmueve). Si entre el público se extiende la duda de si no se podría reaccionar de otra manera, si su experiencia de la vida le dice que, efectivamente, la gente reacciona en la realidad de manera diferente, entonces el poder de la obra se esfuma. Nadie «se deja llevar» por ella.

También hay otra posibilidad...

El arte de leer a Shakespeare

Imagino que muchos se enfadan cuando oyen decir que leer a Shakespeare es un arte. ¿Acaso se pretende levantar una barrera? ¿Se quiere decir: «¡Fuera! No os atreváis a acercaros a este genio?» ¿Es que hay un templo del arte en el que sólo

te permiten entrar si te quitas los zapatos? ¿Hay que leer primero voluminosos libros, tomar clases, hacer un examen? ¿Cómo va a ser difícil leer obras dramáticas que figuran entre las más bellas de la literatura mundial?

No es eso lo que yo quiero decir, naturalmente. Pero si alguien me dice: «No se necesita nada para leer a Shakespeare», yo sólo contestaré: «¡Inténtalo!».

Carácter y efecto trágico

En el viejo teatro encontramos una técnica depurada que permite describir al hombre pasivo. Se construye su carácter mostrando cómo reacciona psicológicamente a lo que le sucede. El tercer Ricardo de Shakespeare responde a su desgracia de ser deforme intentando deformar el mundo. Lear responde a la injusticia de las hijas, Macbeth a la invitación de las brujas para que se proclame rey, Hamlet a la llamada de su padre para que le vengue. Wallenstein responde a la tentación de traicionar al emperador, Fausto a la tentación de Mefisto de vivir. Los tejedores responden a la opresión del fabricante Dreissiger, Nora a la opresión del marido. «El destino» plantea la pregunta, sólo tiene carácter desencadenante, no está sometido a la acción humana, la pregunta es «eterna», surgirá constantemente, una y otra vez, jamás desaparecerá por una acción cualquiera, no es ella misma humana, no es reconocible como actividad humana. Los seres humanos actúan compulsivamente, obedeciendo a su carácter, su carácter es eterno, imposible de influir, sólo puede mostrarse, no tiene un origen alcanzable para los humanos. Se produce un triunfo sobre el destino, pero es el de la adaptación; se sobrelleva el «infortunio», en eso consiste el triunfo. Los seres humanos se estiran según la manta, no es la manta la que se estira. El emperador en *Wallenstein* es un principio, no está sometido a ninguna intervención, la ingratitud de las hijas de Lear es absoluta, no se apoya en motivos alterables, la madre de Hamlet ha cometido un crimen al que sólo puede responder otro crimen, Fausto sólo puede vivir gracias al demonio, que también es un principio, ni siquiera Dios puede manejarle o acabar con él. El rey de Macbeth no se ha convertido en rey como un ser cualquiera, como por ejemplo Macbeth mismo, Macbeth no podrá ser un rey como ése. Volvamos a Lear, presentémosle a los estudiosos del comportamiento. ¿Alguien cree que se produce el efecto trágico cuando el espectador se pregunta si la comida que Lear exige a sus hijas para 100 cortesanos está dónde, dado el caso, podría obtenerse?

Libertad del individuo y libertad de la sociedad

El drama isabelino estableció una grandiosa libertad del individuo y le entregó generosamente a sus pasiones. A la pasión de ser amado *(Rey Lear)*, de reinar *(Ricardo III)*, de amar *(Romeo y Julieta, Antonio y Cleopatra)*, de castigar y no castigar *(Hamlet)*, etc., etc. Nuestros actores bien pueden seguir ha-

ciendo disfrutar a su público con esas libertades. Pero al mismo tiempo, en la misma representación, establecerán ahora la libertad de la sociedad para cambiar al individuo y volverle productivo. Porque ¿de qué vale que desaparezcan las cadenas si el desencadenado no sabe cómo producir, y en ello le va toda la felicidad?

Grandeza en Shakespeare

También es un obstáculo para la representación de las piezas de Shakespeare un equivocado concepto de *grandeza;* éste fue derivado por épocas menores de la dimensión del poeta como celebridad, de la dimensión de sus temas y de su lenguaje poco cotidiano, de modo que ahora sólo se cree necesaria una representación «grande», con lo que estas épocas menores hacen lo que pueden, y fracasan lamentablemente.

La indecisión de Hamlet como sensatez

La Edad Media pudo haber visto en la famosa indecisión de Hamlet debilidad, y un final satisfactorio en la ejecución final de la acción. Pero nosotros vemos esa indecisión como sensatez y la acción horrible del final como un salto atrás. Sin duda

estos saltos atrás nos siguen acechando y sus consecuencias se han multiplicado.

Tema del arte: el mundo está fuera de quicio

El tema del arte es que el mundo está fuera de quicio. No podemos decir que no habría arte si el mundo no estuviera fuera de quicio, ni que entonces habría arte. No conocemos un mundo que no estuviera fuera de quicio. El mundo de Esquilo, por mucho que las universidades hablen de armonía, estaba lleno de lucha y horror, y como él, el de Shakespeare y el de Homero, el de Dante y el de Cervantes, el de Voltaire y el de Goethe. Por muy pacífico que pareciera el relato, siempre trataba de guerras, y cuando el arte hace las paces con el mundo, lo hace con un mundo guerrero.

Diferencias en el tiempo

Mientras que en la pieza de Shakespeare Marco Antonio precipita un imperio a la guerra por su pasión por Cleopatra, sus suspiros amorosos dan paso a los suspiros de los legionarios moribundos, sus visitas a la amada a batallas navales y sus pro-

mesas de amor a comunicados políticos, un rey inglés hoy, en situación parecida, pierde su cargo y gana la felicidad.

Shakespeare en el teatro épico

La famosa escena del primer acto de *Ricardo III* es temida entre los actores por su dificultad. El favor que el ambicioso jorobado obtiene de una dama en luto por una, o más bien por dos, de sus víctimas, generalmente ha de tener un efecto fascinante. Con ello el actor se impone la difícil tarea de representar la fascinación como una cualidad. La verosimilitud de la escena sufre así considerablemente, porque el actor casi nunca consigue resolver el problema así como se lo plantea. Como actor realista tendrá que proceder de otra manera. Ha de estudiar qué hace Ricardo para conquistar a la viuda, ha de estudiar su actividad, no su *ser en sí*. Hallará que su actividad y su fascinación consiste en una adulación muy plúmbea. Con ello su éxito depende, desde luego, de la manera de actuar de la dama. Será incluso necesario que no sea demasiado bella y por eso poco acostumbrada a los halagos. Si se objeta que por eso se disminuye su éxito.

Los sacrilegios santifican

Lo que mantiene en vida las obras dramáticas clásicas es el uso que se hace de ellas, incluso cuando se trata de un abuso. En las escuelas se les exprime la moral; en los teatros son vehículos para actores ególatras, gente de la sociedad ansiosa de honores y ávidos vendedores de diversión nocturna. Se las explota y se las castra: luego aún existen. Incluso cuando sólo se las «honra» se las revive; pues nadie puede honrar algo sin guardarse una buena parte de la distinción para sí mismo. En una palabra, el deterioro les viene bien a las obras dramáticas clásicas, porque sólo vive lo que vivifica. Un culto riguroso sería peligroso, como el ceremonial que prohibía a los cortesanos bizantinos tocar a las personas principescas, de tal modo que éstas, embriagadas, cayeron en un estanque y nadie acudió a socorrerlas. Para no morir, los cortesanos las dejaron morir.

II

Nueva técnica del arte interpretativo

Sobre lo curioso y digno de contemplar

Los jóvenes que se dedican al teatro generalmente sólo tienen el deseo de desfogarse de una manera especial, ante los ojos del público, y de mostrar la fuerza de sus sentimientos o la elegancia de su presencia, en una palabra, son una especie de público pasado a la acción, que no se contenta con la simple identificación con los destinos ajenos desde el patio de butacas y quiere algo más plástico. Para comprender la disposición de los jóvenes considérese el cine de nuestros días. Las productoras eligen como protagonistas a tipos más o menos corrientes que se interpretan a sí mismos, que se presentan sin disfraz alguno, sin maquillaje o caracterización, y viven situaciones que el público también desea vivir –al menos en la fantasía.

Como aquí el teatro aparece frente a la vida real como un mero sucedáneo artificial o, en el mejor de los casos, como un añadido, este mundo de la ilusión es un mundo totalmente soñado y al servicio de los deseos del público. Puede ser como quiera, pues ha de ser como el público desee. Todo lo que suceda en él no necesita suceder en ningún otro lugar excepto en él. Es un país de Jauja donde los deseos humanos pueden desahogarse y donde están suspendidas todas las leyes que rigen en el mundo real. Eso naturalmente no significa que ese mundo de la ilusión no pueda recordar el mundo real, al contrario, debe recordarlo, debe incluir la mayor cantidad posible de rasgos «reales» porque

hay que ocultar cuidadosamente que es sólo una ilusión. Su aspecto debe ser el de un mundo de verdad, incluso más verdadero que el de verdad, como cuando imaginamos el verdadero, cómo sería el mundo verdadero si fuera el que debiera. Por eso lo fantástico no es popular en el cine, la sospecha de que se estén manipulando las cosas estropea la ilusión.

En ocasiones se ha criticado esta manera de hacer teatro, que en nuestro tiempo obtiene sus mayores éxitos en el cine. Se ha definido como una especie de tráfico de estupefacientes, y se ha comprobado que como signo de una época de decadencia ejerce una influencia nefasta sobre el público, al crear ilusiones sobre la vida real y las situaciones reales. Estas protestas no han incidido especialmente sobre esta manera de hacer teatro. Pues ¿de qué sirven las protestas si necesitamos todas las drogas, y cómo en una época de decadencia se van a poner señales para una época de construcción? ¿De qué sirve hacer mal un sucedáneo como la sacarina si lo «verdadero», el azúcar, brilla por su ausencia?

Si es imposible acabar con la manera de hacer teatro arriba descrita, si a pesar de todos sus defectos y su posible malignidad hay que reconocerle una cierta necesidad en nuestro mundo, tal como es hoy, y no puede esperarse que este teatro desaparezca antes de que cambie este mundo o se disponga a cambiar, no podrá decirse, sin embargo, que otra manera de hacer teatro es hoy imposible o incluso insensata.

Porque efectivamente hay otra manera. Es ésta una manera de hacer teatro en la que el mundo que se representa no es un mero mundo deseado, en la que el mundo no se representa como debería ser sino como es.

Ésta es la manera realista de hacer teatro.

Breve descripción de una nueva técnica del arte interpretativo que produce un efecto de distanciación

En las páginas siguientes intentaremos describir una técnica del arte interpretativo que ha sido empleada en algunos teatros (1)* con el fin de distanciar procesos representados para el espectador. La finalidad de esta técnica del *efecto distanciador* consistía en procurar al espectador una actitud analítica y crítica frente al proceso representado. Los medios eran artísticos.

Las premisas para la utilización del efecto distanciador con el fin citado son que se limpie el escenario y la zona del público de todo elemento «mágico» y que no se formen «campos hipnóticos». Por lo tanto se evitó crear en el escenario la atmósfera de un espacio determinado (habitación al atardecer, calle en otoño) (2), o producir ambiente a través de un ritmo determinado en la declamación; al público ni se le «calentó» a base de temperamento agitado ni se le subyugó con una manera de interpretar con músculos agarrotados; en una palabra, no se pretendió poner en trance al público y darle la impresión de que asistía a un proceso natural, improvisado. Como se verá, hay que neutralizar con determinados medios técnicos la tendencia del público a embarcarse en una de esas ilusiones (3).

La premisa para conseguir el efecto distanciador es que el actor dé a aquello que quiere mostrar el gesto claro del enseñar. La idea de la cuarta pared ficticia que separa el escenario del público, produciendo la ilusión de que lo que ocurre

* Véase apéndice, página 138.

sobre el escenario tiene lugar en la realidad, sin público, naturalmente ha de ser abandonada. En principio el actor, en estas circunstancias, podrá dirigirse directamente al público (4).

El contacto entre el público y el escenario se produce generalmente, como es sabido, sobre la base de la *identificación*. Los esfuerzos del actor convencional se concentran tan a fondo en la consecución de este acto psíquico que podemos decir que ve en ello exclusivamente el objetivo principal de su arte (5). Nuestras observaciones introductorias ya demuestran que la técnica que produce el efecto distanciador es diametralmente opuesta a la técnica que busca la identificación. El actor está obligado por ella a no provocar el acto de la identificación.

Sin embargo, en su esfuerzo por representar a determinadas personas y mostrar su comportamiento no necesita prescindir por completo del medio de la identificación. Ha de emplear este medio en la medida en que lo emplearía cualquier persona sin cualidades ni ambiciones de actor para representar a otra persona, es decir, para mostrar su comportamiento. Esta demostración del comportamiento de otras personas se da cada día en innumerables ocasiones (los testigos de un accidente reproducen a los que se acercan el comportamiento del accidentado, bromistas imitan la manera de andar de un amigo, etc.) sin que las personas en cuestión intenten producir una ilusión cualquiera en sus oyentes. Pero no cabe duda de que se identifican con las personas para apropiarse de sus características.

El actor, como ya he dicho, también utilizará este acto psíquico. Pero en oposición a la manera habitual de hacer teatro, en la que ese acto tiene lugar durante la misma representación con el objeto de incitar al espectador a un acto similar, el actor llevará a cabo el acto de la identificación en un estadio previo, en algún momento del trabajo sobre su personaje durante los ensayos.

Para evitar una composición de los personajes y las acciones demasiado «impulsiva», fácil y desprovista de crítica, se pueden hacer más ensayos de los habituales alrededor de la mesa. El actor ha de rehuir cualquier identificación prematura y ha de funcionar el mayor tiempo posible como simple lector (no como recitador). Un paso muy importante es la *memorización de las primeras impresiones*.

El actor ha de leer su papel con la actitud del sorprendido y del discrepante. No sólo ha de colocar en el plato de la balanza y comprender en su peculiaridad cómo llegan a producirse las situaciones sobre las que está leyendo, sino también el comportamiento de su personaje; no debe aceptar ninguna situación como dada, como algo «que no puede ser de otra manera», que es «inevitable debido al carácter de esa persona». Antes de memorizar las palabras habrá de memorizar los puntos que le han sorprendido y los que ha cuestionado. Porque tendrá que tenerlos muy en cuenta en su creación del personaje.

Al salir al escenario, en todos los momentos importantes, añadirá, expresará y dejará traslucir, además de lo que hace, algo que ya no hace; es decir, actuará de manera que veamos con máxima claridad la alternativa, que su interpretación permita intuir las otras posibilidades representando sólo una de las variantes posibles. Por ejemplo dice: «Esto me lo pagarás» y *no* dice: «Te lo perdono». Odia a sus hijos y allí *no* pone que los ame. Va hacia adelante por el lado izquierdo y *no* hacia atrás por el derecho. Lo que *no* hace ha de estar conte-

nido y sintetizado en lo que hace. De este modo todas las frases y gestos significan decisiones, el personaje queda bajo control y es puesto a prueba. El término técnico para este procedimiento se llama: fijación del *no - sino*.

El actor no se permite en el escenario llegar a la *transformación total* en el personaje que representa. No es Lear, Harpagón, Schwejk, etc., sino que *muestra* a estas personas. Dice sus frases con la mayor verdad posible, presenta sus comportamientos lo mejor que le permite su conocimiento del ser humano, pero no intenta convencerse a sí mismo (y a otros) de que se ha transformado totalmente en ellos. Los actores saben de qué hablo cuando cito, como ejemplo de una manera de interpretar sin transformación total, la manera de actuar del director o de un compañero que les «marca» un pasaje determinado. Al no tratarse de su propio papel, el director o el compañero no se transforma del todo, subraya el aspecto técnico y mantiene la actitud del que hace una propuesta (6).

Una vez evitada la transformación total, el actor dice su texto no como una improvisación sino como una cita (7). Quedando claro que en esta cita ha de transmitir todos los matices y la plasticidad humana completa y concreta del texto; como también el gesto que exhibe, y que es ya una copia (8), ha de poseer la corporeidad de un gesto humano.

Tres estratagemas pueden servir en una interpretación sin transformación completa para distanciar las manifestaciones y las acciones de la persona representada:

1 *trasponerlas a la tercera persona.*

2 *trasponerlas al pasado.*

3 *decir al mismo tiempo todas las indicaciones y comentarios del texto.*

La utilización de la tercera persona y del pasado posibilitan

al actor la actitud distanciada adecuada. El actor, además, busca las indicaciones y los comentarios a su texto y los dice con éste durante el ensayo («Se levantó y dijo malhumorado, pues no había comido...» u «Oía aquello por primera vez y no sabía si era verdad» o «Sonrió y dijo muy tranquilo...»). Decir al mismo tiempo que el texto, sus indicaciones en tercera persona, hace que choquen dos tonos diferentes, con lo que el segundo (el verdadero texto) se distancia. Además se distancia la acción, ya que se produce realmente después de haber sido expresada y anunciada en palabras. El poner todo en el pasado sitúa al actor en un punto que le permite mirar hacia atrás sobre la frase. Así también se distancia la frase sin que el actor adopte un punto de vista irreal, pues a diferencia del oyente ha leído hasta el final la obra dramática y desde ese final, desde las consecuencias, opina con más autoridad sobre la frase que el oyente, que sabe menos y se enfrenta con mayor extrañeza a la frase.

Gracias a este procedimiento combinado el texto se distancia durante los ensayos y se mantiene así, generalmente, en la función (9). Por lo que se refiere a la manera concreta de decir el texto, la relación directa con el público crea la necesidad y la posibilidad de variar la mayor o menor importancia que se ha de dar a las frases. Un ejemplo sería la manera de hablar de los testigos en un juicio. Los subrayados, la fijación de los personajes por sus expresiones, han de ser llevados a un especial efecto artístico. Si el actor dirige la palabra al público lo hará directamente, no en un «aparte» o siguiendo la técnica del monólogo del viejo teatro. Para extraer del verso el pleno efecto distanciador, el actor, durante el ensayo, hará bien en decir el contenido de los versos en prosa corriente, quizá con el gesto elegido para ese verso. Una arqui-

tectura audaz y bella de las formas del lenguaje distancia el texto. (La prosa puede distanciarse traduciéndola al dialecto regional del actor.)

Sobre el gesto hablaremos más adelante, pero diremos aquí que hay que sacar hacia afuera todo lo emocional, es decir, hay que convertirlo en gesto. El actor ha de encontrar una expresión externa adecuada para las emociones de su personaje, quizá una actividad que revele esos procesos internos del personaje. La emoción en cuestión ha de salir a relucir, ha de emanciparse para que pueda ser tratada a lo grande. La elegancia, la fuerza y la gracia especiales del gesto producen el efecto distanciador.

Los maestros en la utilización del gesto son los actores chinos. Al observar manifiestamente sus propios movimientos, el actor chino alcanza el efecto distanciador (10).

Lo que el actor presenta de gestos y construcción del verso etc., ha de estar terminado y llevar el sello de lo ensayado y acabado. Ha de producirse la sensación de facilidad que es la de las dificultades superadas. El actor también ha de permitir al público tomarse con ligereza su propio arte, su dominio de la técnica. De manera consumada presenta al espectador el proceso como se ha desarrollado, según su opinión, en realidad, como podría haberse desarrollado. No oculta que lo ha aprendido, como tampoco el acróbata oculta su entrenamiento, y acentúa que ésta es su opinión, la del actor, su versión de los hechos (11).

Como no se identifica con la persona que representa, el actor puede elegir frente a ella un determinado punto de vista, puede revelar su opinión sobre ella e invitar al espectador, que tampoco ha sido invitado a identificarse, a la crítica de la persona representada (12).

El punto de vista que adopta es un *punto de vista de cr... social.* Al establecer los hechos y la caracterización del pers... naje, el actor destaca los rasgos que pertenecen al terreno de la sociedad. De este modo su actuación se convierte en un coloquio (sobre la situación social) con el público al que se dirige. El actor sugiere al oyente que justifique o rechace esa situación según a qué clase pertenezca (13).

El objeto del efecto distanciador es distanciar el gesto social que subyace a todos los sucesos. Bajo gesto social entendemos la expresión gestual y mímica de las relaciones sociales, que rigen en determinada época la convivencia entre los hombres (14).

La formulación del suceso para la sociedad, su tendencia, que proporciona a la sociedad la clave, se facilita a través de los títulos para las escenas (15). Éstos habrán de tener un carácter histórico.

Llegamos así a un importante aspecto técnico, a la *historización.*

El actor ha de interpretar los procesos como procesos históricos. Los procesos históricos son procesos únicos, efímeros y relacionados con determinadas épocas. El comportamiento de las personas en ellos no es simplemente humano, monolítico, sino que posee determinadas características, debido al paso de la historia tiene aspectos superados y superables y está sometido a la crítica desde el punto de vista de las épocas siguientes. La constante evolución distancia a nuestros ojos el comportamiento de los nacidos antes que nosotros.

El actor, pues, ha de adoptar esa distancia hacia los acontecimientos y modos de comportamiento del presente que adopta el historiador. Ha de distanciar de nosotros esos procesos y a esas personas.

Los procesos y personas de la vida cotidiana, del entorno inmediato, son para nosotros algo natural por acostumbrado. Su distanciamiento sirve para que nos llamen la atención (16). La técnica de sentirse intrigado por sucesos corrientes, «naturales», nunca puestos en duda, ha sido cuidadosamente creada por la ciencia, y no hay razón alguna para que el arte no aproveche esta actitud tan infinitamente útil (17). Es una actitud que surgió, en el caso de la ciencia, del crecimiento de la fuerza productiva humana y surge, en el caso del arte, por exactamente la misma razón.

Por lo que se refiere al aspecto emocional, los experimentos con el efecto distanciador en los montajes alemanes del teatro épico dieron como resultado que con esta manera de interpretar también se producían emociones, aunque emociones de otro tipo que las del teatro habitual (18). La actitud crítica del espectador es sin duda una actitud artística (19). La descripción del efecto distanciador resulta más complicada que su ejecución. Naturalmente esta manera de interpretar no tiene nada que ver con lo que se suele entender bajo «estilización». La ventaja principal del teatro épico con su efecto distanciador, que sólo persigue mostrar el mundo de modo que sea manejable, es precisamente su naturalidad y terrenalidad, su humor y su renuncia a esos elementos místicos que le quedan del teatro habitual de tiempos pasados.

Apéndice

1

Vida de Eduardo II, según Marlowe (Münchner Kammerspiele). *Tambores en la noche* (Deutsches Theater, Berlín). *La ópera de tres peniques* (Schiffbauerdammtheater, Berlín). *Pioneros en Ingolstadt* (Schiffbauerdammtheater, Berlín). *Grandeza y decadencia de la ciudad de Mahagonny*, ópera (Aufricht, Kurfürstendammtheater, Berlín). *Hombre es hombre* (Staatstheater, Berlín). *La medida* (Grosses Schauspielhaus, Berlín). *Las aventuras del buen soldado Schwejk* (Piscator, Nollendorftheater, Berlín). *Cabezas redondas y cabezas puntiagudas* (Riddersalen, Copenhague). *Los fusiles de la señora Carrar* (Copenhague, París). *Terror y miseria del Tercer Reich* (París).

2

Cuando en el teatro épico una determinada atmósfera forma parte de la representación porque explica ciertas actitudes de los personajes, ha de ser distanciada también.

3

La visibilidad de las fuentes de luz.

Mostrar abiertamente los aparatos de luz tiene importancia, ya que puede ser uno de los medios para evitar una ilusión no deseada. Apenas incide en la concentración sí deseada. Cuando iluminamos la acción de los actores, de manera que la instalación de luces quede a la vista del espectador, destruimos su ilusión de asistir a una escena momentánea, espontánea, no ensayada y real. El espectador ve que se han hecho preparaciones para mostrar algo, que aquí se repite un suceso en circunstancias especiales, por ejemplo bajo una luz más brillante. Al mostrar las fuentes de luz se desenmascara la intención del viejo teatro de no mostrarlas. Nadie esperaría que durante un espectáculo deportivo, un combate de boxeo por ejemplo, se ocultaran los focos. Se diferencien como se diferencien las exhibiciones del teatro más reciente

de las deportivas, no se diferencian desde luego en ese punto en el que el teatro viejo considera necesario esconder las fuentes de luz.

(Brecht: «Sobre la construcción escénica del teatro épico».)

4

Relación del actor con su público.

La relación del actor con su público debería ser la más libre y la más directa. El actor simplemente tiene que comunicar y presentar algo al público, y a partir de eso la actitud del que comunica y presenta debería subyacer a todo. De momento es irrelevante si la comunicación y la presentación del actor tienen lugar en medio del público en una calle, o en un cuarto de estar o en el escenario, esa tarima delimitada, reservada a las comunicaciones y las presentaciones. Tampoco importa que lleve ya un traje especial y que se haya maquillado, la razón de ello puede darla tanto antes como después. Lo importante es que no se cree la impresión de que existe desde lejanos tiempos un acuerdo por el cual va a tener lugar aquí, a una determinada hora, una escena entre unas personas, de que esa escena sucede en ese mismo momento, sin preparación, de manera «natural», un acuerdo que oculta que se ha hecho un acuerdo. Sólo aparece uno y muestra algo delante de todo el público, *también muestra el acto de mostrar.* Imitará a otra persona, pero sin llegar al punto de pretender que él es esa persona, sin la intención de que se olviden de él. Su persona queda así a salvo como una persona corriente, diferente a otras, con sus propios rasgos, una persona que por eso es igual a todas las demás que la están mirando.

5

Véanse las siguientes reflexiones del famoso actor danés Poul Reumert:

«... Cuando siento que estoy *muriendo,* cuando lo siento de verdad, también lo sienten los demás; cuando hago como si tuviera un puñal en la mano y estoy obsesionado por el único pensamiento de matar al niño, todos se estremecen... Es una cuestión de actividad mental que se transmite a través de emociones, o si se prefiere, lo contrario: una emoción, tan fuerte como una obsesión, que se transforma en pensamientos. Si se consigue es lo más contagioso del mundo y entonces todo lo externo es completamente indiferente...»

Y Rapoport, «The Work of the Actor», «Theatre Workshop», octubre de 1936:

«... En el escenario el actor está completamente rodeado de ficciones... El actor ha de contemplar todo como si estuviera convencido de que lo que le rodea en el escenario es la realidad viva, y ha de convencer además de a sí mismo a la audiencia. Éste es el concepto central de nuestro método de trabajo sobre el personaje... Tomemos cualquier objeto, por ejemplo una gorra; coloquémosla sobre una mesa o en el suelo e intentemos mirarla como si fuera una rata; aparentemos que es una rata y no una gorra... Imaginemos qué clase de rata es; ¿de qué tamaño, de qué color?... Así nos obligamos a creer ingenuamente que el objeto delante de nosotros es otra cosa de lo que realmente es, y al mismo tiempo obligamos a la audiencia a creer...»

Podría pensarse que se trata de una clase de magia, pero es una clase de interpretación para actores, según el supuesto método de Stanislavski. Se pregunta uno si una técnica que capacita al actor para hacer ver al público ratas donde no las

hay es verdaderamente adecuada para difundir la verdad. Sin nada de arte interpretativo, con suficiente alcohol, se puede llevar a casi cualquiera a ver, si no ratas, al menos ratones blancos.

6

Un buen ejercicio consiste en que un actor enseñe su papel a otros actores (a un alumno, a un actor del sexo opuesto, a su pareja, a un cómico, etc.). El director fijará luego la actitud demostrativa para el actor. Además es bueno que el actor vea su papel interpretado por otros, y la interpretación del cómico será especialmente instructiva.

7

El citar.

Desde una relación directa y libre el actor deja hablar y moverse a su personaje, él mismo relata. No necesita hacer olvidar que el texto no surge en ese momento, sino que está aprendido de memoria, es algo fijado; carece de importancia pues nadie supone que el actor habla sobre sí mismo sino sobre otros. La actitud es la misma que si hablara de memoria. Cita a un personaje, es el testigo en un juicio. No hay nada que objetar a que resalte que el personaje pronuncia sus palabras en el momento: su actitud, en total, es un poco contradictoria (si se considera lo que hay y lo que se dice en el escenario): el actor habla en el pasado, el personaje en el presente. Hay otra contradicción, y tiene mayor importancia. No hay nada que objetar a que el actor dé a su personaje los sentimientos que debe tener; él mismo no está frío, también él desarrolla emociones, pero no son necesariamente las mismas que las del personaje. Supongamos que el personaje dice

algo que cree que es verdad. El actor puede expresar, ha de poder expresar, que no es verdad o: que decir esa verdad es fatal o algo por el estilo.

8

Recoger más material que hasta ahora es imprescindible para el actor del teatro épico. Ya no tiene que representarse a sí mismo como rey, sabio, enterrador, etc., sino representar a reyes, sabios, enterradores, es decir, ha de estudiar la realidad que le rodea. Del mismo modo ha de aprender a copiar, algo que está muy mal visto en las escuelas de actores de hoy, porque «estropea la originalidad».

9

Por parte del teatro el efecto distanciador puede ser producido de diferentes maneras en la puesta en escena. En la *Vida de Eduardo II de Inglaterra* se antepusieron por primera vez a las escenas títulos que anunciaban su contenido. En el montaje de *La ópera de tres peniques* se proyectaban los títulos de las canciones mientras se cantaban. En el montaje de *Hombre es hombre* las siluetas de los actores se proyectaban durante la función sobre grandes paneles.

10

El artista se observa a sí mismo. Representando, por ejemplo, una nube, su aparición inesperada, su desarrollo suave y potente, su rápida y sin embargo paulatina transformación, el actor mira de vez en cuando al espectador como si quisiera decir: ¿no es exactamente así? Pero también mira sus brazos y piernas, dirigiéndolos, controlándolos, incluso quizá elogiándolos. Una mirada indisimulada al suelo, un medir el espacio

a su disposición en la producción, no le parece ser algo que estorbe la ilusión.

(Brecht: «Sobre el efecto distanciador en el arte interpretativo chino».)

11

El lugar más adecuado para estudiar esta manera de interpretar resumida, acumulativa y progresiva son los ensayos que preceden inmediatamente a la función, cuando los actores «marcan», es decir, recorren las posiciones, esbozan los gestos, sugieren los diferentes tonos de voz. Estos ensayos, a menudo organizados en caso de sustituciones para la orientación del actor nuevo, sirven para una simple autoconfirmación; falta por añadir la confrontación con el público, pero no como una intensificación, es decir, sugestivamente. ¡Obsérvese la diferencia entre la manera de interpretar sugestiva y la convincente, plástica!

12

En *La expresión de las emociones en los hombres y los animales* Darwin se queja de que el estudio de la expresión es difícil, pues «cuando somos testigos de una emoción profunda nuestra propia emoción es tan fuerte que olvidamos, o nos resulta casi imposible ejercitar, una observación atenta». Aquí ha de intervenir el artista y crear situaciones de más profunda emoción», de tal modo que el «testigo», o sea, el espectador, siga siendo capaz de observar.

13

La libertad en la actitud del actor hacia su público también consiste en que no lo trata como una masa uniforme. No lo

funde en un crisol de las emociones hasta convertirlo en un montón informe. No se dirige a todos por igual: permite que subsistan, incluso profundiza, las divisiones que hay en el público. En él tiene amigos y enemigos, y es amable con aquéllos y hostil con éstos. Toma partido, no siempre por su personaje, pero si no es en su favor, entonces es en contra. (Ésta es al menos la actitud fundamental, que también ha de ser alternante, diferente según las diferentes manifestaciones del personaje. Pero también puede haber encrucijadas en las que todo queda en suspenso, en las que el actor se inhibe de opinar, aunque debe indicarlo expresamente por su manera de actuar.)

14

Cuando el rey Lear (acto 1.º, escena 1.ª) repartiendo su reino entre sus hijas rompe un mapa, el acto de la repartición se distancia. De este modo no sólo se dirige la atención sobre el reino, sino que, en la medida en que el acto de repartición trata tan evidentemente el reino como propiedad privada, echa luz sobre la base de la ideología de la familia feudal. En *Julio César* el tiranicidio de Bruto se distancia si durante uno de sus monólogos en el que acusa a César de tener motivos tiránicos, Bruto mismo maltrata a un esclavo que le sirve. En el papel de María Estuardo, la Weigel utilizaba como abanico el crucifijo que llevaba al cuello, dándose coquetamente aire con él.

(Véase Brecht: «Ejercicios para actores», *Versuche*, número 11, p. 107.)

15

Ejemplos de títulos: «El agente inmobiliario Sullivan



Swift enseña a Johanna Dark la maldad de los pobres»; «Discurso de Pierpont Mauler sobre la inmortalidad del capitalismo y de la religión» *(Santa Juana de los mataderos)*; «La nueva anábasis: el buen soldado Schwejk camina para unirse a su regimiento, pero nunca llega»; «Condena del tiranicidio por el soldado Schwejk» *(Las aventuras del buen soldado Schwejk)*.

Estos títulos aparecen delante de escenas más bien extensas. Como ejemplo de la subdivisión de una escena de una duración de quince minutos damos los títulos de la segunda escena de la obra dramática *La madre*.

1) El joven obrero Pavel Vlassov recibe por primera vez la visita de los compañeros revolucionarios que quieren llevar a cabo en su casa un trabajo de imprenta ilegal.

2) Con preocupación la madre le ve en compañía de revolucionarios. Intenta alejarlos.

3) En una pequeña canción la trabajadora Masha Chatalova declara que el trabajador «ha de subvertir el estado de abajo arriba» para conseguir pan y trabajo.

4) Un registro domiciliario de la policía revela a la madre los riesgos de la nueva actividad de su hijo.

5) A pesar de estar escandalizada por la brutalidad de los policías, la madre declara que no juzga violento al Estado sino a su hijo. Le condena por ello y, aun más, a los que le han pervertido.

6) La madre descubre que su hijo ha sido elegido para una peligrosa acción de reparto de octavillas, y para protegerle se ofrece a sí misma para ello.

7) Los revolucionarios, tras un breve conciliábulo, le entregan las octavillas. La madre no sabe leerlas.

16

En el escenario hay que representar lo siguiente: una chica joven abandona a su familia para aceptar una colocación en una gran ciudad (*La tragedia americana*, de Piscator). Para el teatro burgués es un problema de escasa trascendencia; evidentemente el comienzo de una historia; lo que hay que saber para entender lo que sigue o para sentir curiosidad por lo que sigue. La fantasía de los actores apenas se pone en marcha con ello. En cierto modo el asunto es general: las chicas jóvenes aceptan colocaciones: en el caso que nos ocupa existe un cierto interés por lo que le podrá ocurrir. Es un caso especial: esta muchacha se marcha (si se hubiera quedado no se hubiera producido lo que sigue). Lo importante es lo que es importante para una chica joven, es decir, su carácter. Que la familia la deje ir no es objeto de análisis, es verosímil (los motivos son verosímiles). Para el teatro historicista las cosas son completamente diferentes. Se lanza de pleno sobre lo peculiar, lo especial, lo que exige un análisis de un asunto tan cotidiano. ¿Cómo, la familia despide de su custodia a uno de sus miembros para que en adelante se gane el sustento en solitario, sin ayuda? ¿Es capaz de ello ese miembro? ¿Lo que ha aprendido como tal le servirá para ganarse el sustento? ¿Es que las familias ya no pueden retener a sus hijos? ¿Se han vuelto éstos una carga? ¿Sucede lo mismo en todas las familias? ¿Fue siempre así? ¿Es éste el curso de la vida, imposible de alterar? Cuando el fruto está maduro cae del árbol. ¿Tiene validez esa frase en este caso? Si los hijos se independizan siempre, en todos los tiempos, si es algo biológico, ¿sucede siempre de la misma manera, por las mismas razones, con las mismas consecuencias? Éstas son las preguntas (o una parte de ellas) que los actores han de contestar si quieren repre-

sentar el suceso como un suceso histórico, único; si quieren denunciar aquí una costumbre reveladora con respecto a la estructura total de la sociedad de un determinado tiempo (efímero). Pero ¿cómo ha de representarse un suceso de este tipo para que se revele su carácter histórico? ¿Cómo hacer para que llame la atención la turbulencia de nuestros desdichados tiempos, cuando la madre entre advertencias y exigencias morales hace a la hija la maleta, que es muy pequeña? ¿Cómo se muestra esto: tantas exigencias y tan poca ropa? ¿Advertencias para toda una vida y pan sólo para cinco horas? ¿Cómo ha de decir la actriz la frase de la madre con la que entrega esa maleta tan pequeña: «Bien, creo que es suficiente», para que se entienda como una convicción histórica? Sólo se puede conseguir con el efecto distanciador. La actriz no debe hacer de la frase una cosa propia, ha de entregarla a la crítica, ha de facilitar la comprensión de sus motivos y la protesta.

(«Sobre el efecto distanciador en el arte interpretativo chino».)

17

El efecto distanciador como un procedimiento de la vida cotidiana.

La creación del efecto distanciador es algo muy cotidiano y frecuente, no es más que una manera habitual de explicar una cosa a alguien o a nosotros mismos, y podemos observarlo tanto en el estudio como en conferencias científicas en una u otra forma. El efecto distanciador consiste en que el objeto que ha de ser explicado, sobre el que ha de fijarse la atención, pase de ser un objeto corriente, conocido, directamente comprensible, a ser un objeto especial, sorprendente,

inesperado. Lo que se entiende por sí mismo se vuelve incomprensible, pero sólo para, a partir de ahí, ser tanto más comprensible. Para que lo conocido sea reconocido ha de abandonar su reserva; hay que romper con la costumbre de que el objeto en cuestión no necesita explicación. Por muy frecuente, modesto y popular que sea, ha de quedar marcado como algo extraordinario. Se emplea un simple efecto distanciador cuando se le dice a alguien: «¿Has mirado bien tu reloj?». El que me lo pregunta sabe que lo he mirado muchas veces, pero con su pregunta me arrebata la visión acostumbrada, que por eso ya no me dice nada. Yo miraba el reloj para saber la hora, pero ahora, a una pregunta insistente, constato que hace tiempo que no dedico una mirada de asombro al reloj mismo, que en muchos sentidos es un mecanismo admirable. También se trata de un efecto distanciador de lo más simple cuando se inicia una conversación de negocios con esta frase: «¿Se ha preguntado usted lo que sucede con los residuos que día a día salen de su fábrica al río?». Por supuesto, esos residuos no han llegado al río inadvertidos, han sido cuidadosamente canalizados hasta él, se emplean hombres y máquinas para ese menester, el río ya está completamente verde debido a los residuos, han desaparecido en él muy visiblemente, pero sólo como residuos. Durante el proceso de fabricación los residuos eran residuales, ahora se van a convertir en objeto de la fabricación, la mirada se clava interesada en ellos. La pregunta los ha distanciado, y eso es lo que pretendía. Frases sencillísimas que utilizan el efecto distanciador son las frases con «no-sino» (él no dice «entra» sino «sigue adelante». Él no se alegra sino que se enfada). Existía una expectativa, justificada por la experiencia, pero fue frustrada. Se pensó que... pero no se debió pensar eso. No había

intencionalidad. Que es efectivamente una característica también del genuino efecto distanciador. La asimilación de la acción ya no es inconsciente, lubricada, mecánica; en cuanto aparece el efecto distanciador, se rompe el «encanto», el arte ha fracasado. La intención de la representación asoma descaradamente en la escena, o sale dando trompicones en los casos primitivos. Ahora que se interrumpió la asimilación mecánica se desenmascara lo mecánico, y enseguida se denuncia como tal. El espectador se había dado cuenta ¿y ahora pretenden que no? Algo no funciona en la línea de la acción, y como ya dijimos, también en el caso primitivo hay algo que no funciona en la línea de la acción, y no sólo en la clase de espectadores. Porque hay que saber que la manera antigua de ser espectador es un arte; la nueva no lo es menos, desde luego. Cuando la peluca del rey Lear se descoloca, queda al descubierto que el que muere no es Lear sino el actor Meyer, y éste naturalmente no muere. Su «propósito» de engañarnos ha quedado al descubierto y nos enfadamos, no porque quisiera engañarnos sino porque no ha sabido hacerlo. Ahora da la impresión de que sólo existe su opinión sobre Lear, y eso es demasiado poco. Es posible que sea poco. No cualquier opinión vale mucho. El desdichado actor probablemente no pueda imaginar a Lear de otra manera, por lo tanto, en nuestro nuevo sentir, centrado en los efectos distanciadores, la peluca descolocada no ha servido de nada. Nos sentimos incapaces de comprender a Lear si resulta imposible que él fuera de otra manera. ¿Qué es para nosotros la opinión de un actor si no puede contrastarla con otra? ¿Qué nos importa que Lear maldiga a sus hijas si no cabe la posibilidad de que no las maldiga? Queremos ver la maldición no sólo en su fundamento sino también en su falta de fundamento.

Teoría general de la distanciación

Los Países Bajos vistos con los ojos de Goethe *(Egmont)*:

Aquí, en efecto, están los Países Bajos, ese lugar del globo, ese ajetreo en los mercados, negociaciones en determinados salones (flamencos), trajes flamencos, una situación de la historia (flamenca), etc. Un país determinado en un momento determinado participa en la obra de arte, «aparece» en ella.

Por las biografías de Goethe quizá nos enteramos de que quería dar forma dramática a algunas vivencias de tipo personal, a ciertas emociones, experiencias, formas, y que halló en la historia de los Países Bajos un argumento, constelaciones de destinos humanos, que servían más o menos para objetivar dichas inquietudes. Aparecían en la historia de los Países Bajos.

Ambiente local, ambiente histórico.

Los Países Bajos adquieren así una función de parábola.

La invención de Goethe de los Países Bajos podría situarse entre, por ejemplo, la invención de Bohemia (a orillas del mar) en la parábola de Shakespeare y las invenciones en el trasfondo de posteriores parábolas no aristotélicas, como por ejemplo la India en *Hombre es hombre.* Ahí la India es simplemente un país exótico.

El artista chino

Cuando el artista chino en la pantomima (por ejemplo representando que monta a caballo) observa sus propios brazos y piernas y los sigue con la mirada, no sólo controla si sus movimientos son adecuados, sino que confiere a su mirada un cierto asombro: los descubre en actitudes especiales, y muestra abiertamente su asombro. De este modo parece un obseso, su manera de interpretar es diabólica. Distancia el acto de montar, pero para todo menos para hacerlo comprensible.

Utilidad del efecto distanciador

También se puede entender la utilidad del efecto distanciador, es decir, del procedimiento para describir las cosas como raras, de la siguiente manera: a los actores filósofos les interesa someter al asombro de los espectadores los sucesos entre los seres humanos, el comportamiento de los unos con los otros. Tenemos que reconocer que los sucesos son bastante extraños, si no lo reconocemos, nuestros actores tendrán que esforzarse aún más para que los sucesos sean reconocidos como extraños.

El efecto distanciador en Mommsen y Feuchtwanger

Cuando Mommsen en su historia de Roma (y Feuchtwanger en sus novelas históricas) en lugar de pretor dice fiscal del Estado o en lugar de legado* pone general, está utilizando el efecto distanciador. El pretor sacado del contexto romano se nos acerca, el fiscal del Estado trasladado al ambiente romano se distancia. Pero aquí también entra en juego la crítica. El pretor no era un fiscal del Estado, como tampoco el fiscal del Estado es un pretor. El procedimiento de Mommsen y Feuchtwanger es deficiente, mientras no consiga hacer visible lo que diferencia al pretor y al fiscal del Estado, empleando también para ello el efecto distanciador.

Punto de vista del espectador

Desde el punto de vista del espectador habría que contar, en lugar de con un espectador casual, con un espectador que tiene un propósito, que está unido al argumento o que él une al argumento. Así un revolucionario escuchará las palabras de la mujer cuyo marido va a tomar parte en la revolución con otros oídos que uno que no tiene nada que ver con la revolución. Tendrá presente en todo momento la situación general, de modo que las palabras de la mujer formarán parte de otras muchas que se digan al mismo tiem-

* Legado, en el ejército romano, el jefe de una legión.

po, en un sitio y en otro, y tendrá también presente el curso completo de los acontecimientos, de modo que las palabras de la mujer adquirirán una localización temporal, un ahora-precisamente. Oirá a esa misma mujer, mientras habla, hablar de otra manera, digamos, unas semanas más tarde, y oirá hablar a otros en ese momento de manera diferente.

Desde el punto de vista del actor habría que interpretar la escena como si la mujer hubiera vivido hasta el final toda la época y dijera ahora, desde el recuerdo, desde su conocimiento del desenlace, lo que le pareció importante de ese momento (porque ahora es importante lo que resultó ser importante).

Y al mismo tiempo como si otra mujer hablara de esta mujer.

El efecto distanciador [2]

No hay que ver el efecto distanciador como algo frío, extraño, como cosa de figuras de cera. Distanciar a un personaje no significa alejarle de la esfera de lo amable. Un acontecimiento no se vuelve antipático por la distanciación.

Distanciación de determinados procesos a través de una manera de interpretar que normalmente se dedicaría a los usos y costumbres

Una visita, el tratamiento de enemigos, el encuentro de amantes, acuerdos de tipo comercial, etc., pueden ser distanciados representándolos como si se tratara de usos y costumbres. La petición de asilo de un perseguido puede ser distanciada representándola como una escena famosa de la historia, incluso en sus detalles; también se puede distanciar representándola como una costumbre de esos lugares. Así representado, el suceso único y singular, que por supuesto habría de conservar a través de la acentuación de rasgos peculiares ese carácter de único y especial, adquiere un aspecto distanciado, ya que el comportamiento aparece aquí como general, transformado en costumbre. Ya la pregunta de si puede convertirse total o parcialmente en costumbre distancia el proceso.

Hablando en términos prácticos: podemos buscar en una acción elementos que interesen al sociólogo o al historiador, y proponer una serie de títulos en el lenguaje de esos científicos, y luego interpretar las escenas para explicar los títulos.

Pronósticos sobre probabilidades

Al actor le resulta útil una representación de los sucesos que no permita pronósticos sobre lo que ocurrirá con toda segu-

ridad, sino explicaciones sobre lo que ocurrirá probablemente.

Cuando los niños juegan a ser adultos

Cuando los niños juegan a ser adultos no sólo nos enteramos de cosas sobre los niños, sino también de cosas sobre los adultos. Allí donde los niños se disfrazan y hacen esfuerzos especiales, allí aparece la imagen de los adultos.

No se diga pues que se trata de imitaciones de cosas y no de las cosas mismas, lo que podría decirse con toda la indignación del materialista que pretende la cosa misma en su corporeidad sensorial. Porque en el teatro sólo existen las imitaciones, y es cosa de la interpretación que aparezcan en su corporeidad sensorial. El actor adulto tampoco es esa persona a la que representa, sólo hace como si lo fuera.

También en aquellas funciones del frente, durante la guerra, organizadas por soldados para soldados, surgía el efecto distanciador cuando unos soldados interpretaban papeles de chicas. Todos los espectadores eran conscientes de un elemento cómico, y sin embargo cuando los intérpretes mostraban la ropa interior se producían incluso efectos eróticos. Y de los intérpretes se recibía mucha información sobre las mujeres, en la medida en que como hombres sabían más sobre las mujeres que las mujeres mismas: la mujer aparecía como ser manejable.

Cómo producir el efecto distanciador

Distanciación de los gestos

Un método sencillo para el actor de distanciar el gesto consiste en separarlo de la mímica. Sólo necesita ponerse una máscara y observar en el espejo su interpretación. De este modo llegará fácilmente a una selección de gestos, ricos en sí mismos. Precisamente el hecho de que los gestos han sido seleccionados produce el efecto distanciador. El actor habrá de integrar en su interpretación algo de la actitud que adoptó ante el espejo.

Distanciación de la dicción

Al ensayar con la máscara el actor también distancia su manera de decir. Verá que también en este caso tendrá que hacer una selección, una selección de tonos. Así le resultará más fácil traducir lo natural a lo artificial, y lo hará por el sentido.

Estilo y naturalidad

En la selección no se ha de perder la naturalidad de los gestos y de los tonos. No se trata de una estilización. En la estilización el gesto y el tono «significan» «algo» (miedo, arrogancia, compasión, etc.). El gesto que se consigue a través de la estilización rompe el fluir de las reacciones y acciones de los personajes en una secuencia de símbolos rígidos, surge

una escritura con signos completamente abstractos y la representación del comportamiento humano se vuelve esquemática e inconcreta. Cuando la Weigel muestra el acto de *hacer pan* en *Los fusiles de la señora Carrar*, es el *hacer pan* de la señora Carrar en la vigilia del fusilamiento de su hijo, es decir, es algo completamente concreto, absolutamente intransportable. En él se unen muchas cosas: la actividad de hacer el último pan, la protesta contra otras actividades, como por ejemplo sería el combate, y al mismo tiempo *hacer el pan* es el reloj para el curso de los acontecimientos: su transformación emplea el tiempo necesario para *hacer un pan*.

Medidas

Un actor muy conocido solía tomar «medidas» antes de asumir cada papel, y creía ser en este sentido un estratega cuando en realidad «sólo» era un sastre: sus medidas consistían en que tomaba medida, es decir, que sopesaba la magnitud y la importancia de aquellas que creía que podrían influir en el público para servir, si no al más influyente, al menos a cada uno según su grado de influencia.

¿No hay cierto servilismo en tal comportamiento?

Ese aspecto vergonzoso sólo proviene de que la cuestión se dirime a un nivel social alto, entre gente rica, por así decir, ya que los actores son gente rica (aunque unos son ricos por servir y otros por ser servidos), y servir a los pocos como destino

de la mayoría es algo vergonzoso cuando no está forzado por la amenaza a la existencia desnuda.

¿Acaso no son ricos los actores?

Son ricos. Tienen que serlo. ¿Cómo lograrían si no que los pudientes se identificaran, «sintieran» con ellos, y reconocieran sus personajes como representativos, como seres humanos? No podrían representar el dolor humano si no hubieran sentido también dolor como el espectador, es decir, si no hubieran perdido alguna vez dinero, y mucho dinero, o si no hubieran conocido esos sentimientos refinados que surgen cuando se han satisfecho las necesidades más perentorias, y que convierten al hombre en ser humano.

¿Así que los de arriba quieren ver a los de arriba?

Sí. El ser humano quiere que se hable de él. Los de arriba quieren ver a los de arriba.

¿Y los de abajo?

Esa parte de los de abajo que quiere ascender pero de tal manera que siga habiendo un abajo también quiere ver a los de arriba. Sin embargo hay una parte que quiere ver a los de abajo, es la parte que no cree que saldrá a flote si no acaba con lo de arriba y lo de abajo.

Teatro épico, distanciación

Se buscaba una manera de interpretar que volviera llamativo lo corriente, asombroso lo acostumbrado. Lo que uno se encontraba habitualmente debía de poder tener un efecto

raro, y mucho de lo que parecía natural debía ser reconocido como artificial. Porque si los sucesos que había que representar se volvían extraños, sólo perdían una familiaridad que los sustraía al juicio fresco e ingenuo. Supongamos que el suceso consistía en que una familia pequeñoburguesa enviaba a servir a su hija. Este hecho es bien conocido para el público de nuestro tiempo. Es absolutamente natural y cotidiano. Sucede mil veces y no sorprende a nadie. Para que este hecho aparezca como el acontecimiento socialmente significativo y problemático que realmente es ha de ser distanciado al público en la representación. Entonces se hace visible que un ser humano joven es enviado al mercado como un producto terminado, como un cubo de leche o una pieza de tejido. Los cuidados que recibió aparecen en una nueva luz. Ha sido formado para el mercado, bien o mal, eso se verá. Ayer mismo la muchacha no podía salir sola a la calle, hoy la mandan a una casa extraña con una habitación sin cerrojo. Y se espera de ella que envíe dinero a casa. La manera de representar que exprese esto consiste entre otras cosas en que los actores hablen como si no pudieran creer lo que dicen. ¡Cómo si no, podrían decir las frases y giros habituales, cotidianos y mil veces dichos, que contradicen tanto a otros igualmente habituales, cotidianos y mil veces dichos! Esa manera de interpretar es crítica, y facilita la crítica frente a las relaciones entre los seres humanos. Lo importante es que a pesar de ello se representen seres humanos vivos. Algo que sería difícil de conseguir en esa actitud crítica que ha de ser adoptada por los actores, si la crítica estuviera dirigida a algo inalterable. Pero el actor épico no acepta a los hombres como naturalezas inalterables, como hace el actor naturalista o estilizador a la antigua. Los ve como seres absolutamente alterables, y a los que

son inalterables los ve como descartables. Conoce el proceso social-histórico al que están sometidos.

Magia y superstición

Ocupamos aquí (y dependemos de) instituciones que han llegado al punto más bajo de su declive, pero que ocultan ese hecho gracias a una falaz floración, y a que a su alrededor todo está corrupto. Ahí tenemos una estética llena de superstición, una técnica que proviene de los arsenales de la magia y debería estar en los museos, un arte que pública y descaradamente impide a la razón pisar su recinto, y no pudiendo utilizar todo este conjunto tal como está, no encontramos, sin embargo, algo que lo sustituya. Para lograr nuestro objetivo con estos artistas tenemos que convertirlos en nuestros enemigos. Si difícil resulta liberarse de tonterías que nos perjudican ¿no es aún más difícil liberarse de tonterías que nos procuran éxitos? Queremos difundir la razón, y pretendemos hacerlo con la ayuda de gente que pone todo su empeño en parecer loca y ha creado técnicas para ello con esfuerzo y talento. Porque imaginar que uno es una persona diferente a la que realmente es, y pretender que se lo crean otros, es sencillamente una locura, y precisamente eso es lo que hace esa gente, y se le paga tanto más cuanto mejor consigue la locura. Y como ya dije se le paga no sólo con dinero sino también con veneración. Un actor, que era para muchos el mejor actor alemán, cuando actuaba en una pieza como rey trataba

incluso a los tramoyistas entre cajas como súbditos, y también lo hacía con los camareros del restaurante, y cuando se le contaba esta anécdota a un admirador consideraba al actor aún más genial que antes. Para demostrar su talento, y no la limitación sino la falta de límites de éste, esos actores afirman públicamente que no saben lo que hacen cuando están en el escenario. Son capaces de imitar con habilidad simiesca a seres humanos, pero hasta que no podamos demostrar a los monos que cuando imitan a seres humanos se creen hombres, tenemos que considerar a esta gente inferior a los simios. ¡Mientras a esta gente se la admira, se tacha de primitivas a las personas sencillas que esperan al actor, que interpreta a un malvado, delante de la salida del escenario para darle una paliza! Cuando un espectador le grita al actor en el escenario que se vuelva porque allí está su asesino, no nos reímos del actor sino del espectador al que echan porque se ha olvidado de que está en el teatro, que es precisamente lo que ha pretendido el que está arriba en el escenario. En interés del arte se acallan todos los intereses, los más justificados y los más naturales. Un actor pasa por ser un héroe de la moralidad cuando trata como a su hermano a un hombre que es su mortal enemigo, ya que está vulnerando todos sus intereses, pues ¿qué otra cosa es cuando se une en el placer artístico a un público con intereses discrepantes de vital importancia, forzando también la aprobación de representaciones de hechos importantes en aquellos que al aceptar esa representación como válida traicionan sus intereses legítimos?

Aplicación del punto cero

Muchos, y entre ellos incluso algunos artistas, no conceden a los sobrios un lugar en el arte. Para ellos el arte es como una embriaguez. Desde luego eso no significa que no concedamos al embriagado un lugar en el arte cuando se lo concedemos al sobrio. Por mucho que se eleven las delicadas, borrascosas y vagas formas del arte, siempre necesitarán un suelo firme. En general éste es más vago que su techo. Y sin embargo son los tiempos de decadencia en los que ocurren estas inflaciones, estas desvalorizaciones de las emociones más sencillas, esas protuberancias, que no significan en absoluto crecimiento de la sustancia, sino más bien disminución. El arte es arte, en un sentido elevado, cuando empieza «abajo», con la búsqueda de los gestos más simples, más pertinentes y más próximos de las representaciones más comprensibles del comportamiento humano, presentadas de manera tan corriente y artesanal que las intervenciones del público no estropeen nada, ni las bromas hieran a nadie. Las intensificaciones son sólidas sólo cuando lo que se intensifica es algo al alcance de la mano. Nuestros actores empiezan casi todos demasiado «arriba», con demasiada tensión, intentando desde el comienzo dar el máximo. A ello los obliga únicamente el miedo de que en la época del comercio les quiten su papel si no lo consiguen. Con ello desbaratan ese estadio sumamente artístico de la búsqueda, de la cuidadosa multiplicación de las posibilidades, del afianzamiento del mínimo.

¡Non verbis, sed gestibus!

También existe una *distancia* hacia la palabra. El autor de comedias tiene la posibilidad de crear distancia hacia la palabra corriente a través del lenguaje elevado. El verso vuelve desconocidas las palabras. Por lo tanto el actor nunca deberá decir el verso como prosa corriente, ni difuminar la forma, ni salvar la distancia. Pero también en la prosa puede producir distancia por su manera de hablar. A eso se le llama citar. (Se cita algo que no es de uno mismo y que se trae a colación inopinadamente.) El actor cita a la persona a la que interpreta. Cuando el actor muestra el placer que le proporciona pronunciar las palabras, o cuando las ordena en una forma especialmente cómoda, siguiendo un ritmo propio, también surge la distancia.

(No siempre está permitido crear distancia hacia la palabra.)

Reproducción simple

Siguiendo las reglas del *teatro épico*, el actor no interpretará su papel de manera que el crimen de turno despierte inmediatamente en el espectador el deseo de rechazarlo. Su interpretación ha de ser la simple reproducción del crimen, reconocible como simple reproducción, con texto fijo y continuación, la representación del testigo y experto que no escamotea nada

que sea necesario para el enjuiciamiento del crimen. El rechazo de los crímenes se producirá en otro lugar y en otro momento. Lo aquí presentado puede que forme parte de las experiencias del espectador, quizá viva estas experiencias en el teatro con las mismas emociones que fuera del teatro, pero al mismo tiempo recibe aquí un material, variado y prometedor, para cuyo examen necesitará paciencia. Así su posterior acción descansará sobre la base de una experiencia sentida y pensada, y por lo tanto será eficaz. El objetivo no es, pues, despertar una reacción excesivamente fuerte del espectador, ni actuar demasiado deprisa; más bien hay que crear una reacción duradera, múltiple, saturada de experiencia, que abarque las causas sociales profundas de los crímenes.

Carácter progresista del sistema de Stanislavski

En todos los análisis que se hacen sobre el teatro se considera desde hace mucho tiempo como absolutamente evidente y natural, como algo que no merece siquiera ser analizado, que el espectador ha de conquistar la función teatral a través de la identificación. Una función teatral se considera fallida, por no ser asimilable para el espectador, cuando a éste no se le ofrece la posibilidad de identificarse, no sólo con uno o varios personajes, sino también con el medio en el que este o estos personajes se mueven. Todas las teorías sobre la técnica del actor o del escenógrafo –la más reciente, el sistema plenamente desarrollado de la representación teatral del director

y actor ruso Stanislavski– consisten casi por completo en recetas sobre cómo forzar la identificación del espectador con los personajes de la pieza. El sistema de Stanislavski constituye un avance porque es un sistema. La manera de actuar que él propone fuerza sistemáticamente la identificación del espectador, es decir, no es un mero resultado del azar, del capricho o del ingenio. El trabajo en equipo alcanza aquí un alto grado de cualificación, ya que también los papeles pequeños y los actores menores pueden contribuir en este tipo de interpretación a la creación de la identificación total del espectador. El avance es evidente cuando la identificación se produce en el caso de personajes que hasta ahora «no jugaban» un papel en el teatro: los personajes proletarios. No es una casualidad que, por ejemplo, en América los teatros de izquierdas empiecen a interesarse por el sistema de Stanislavski.

En este estado de cosas resulta un poco difícil proclamar que la dramática más reciente, después de una serie de explicaciones y experimentos, se ve más y más obligada a renunciar, más o menos radicalmente, a la creación de la identificación.

Stanislavski

Estudiando el sistema de Stanislavski y a sus discípulos pudimos ver que surgían dificultades considerables en la inducción a toda costa de la identificación: el acto psíquico necesario era cada vez más difícil de lograr. Había que inventar una rebuscada pedagogía para que el actor «no se saliera de su papel», y no sufriera perturbaciones el contacto sugestivo entre él y el espectador. Stanislavski trataba esas perturbaciones ingenuamente como estados de debilidad puramente negativos y pasajeros que habían de ser y podían ser eliminados inmediatamente. El arte se convertía cada vez más en el arte de inducir a toda costa la identificación. La idea de que las perturbaciones podían deberse a cambios irreversibles en la conciencia del hombre moderno no se le ocurría a nadie, y era menos probable que se le ocurriera cuanto más aumentaban los esfuerzos, aparentemente prometedores, que habían de garantizar la inducción de la identificación. La actitud adecuada ante tales disonancias hubiera sido plantear si la inducción de la identificación total aún era pertinente.

La teoría del teatro épico planteó esta pregunta. Se tomó en serio las perturbaciones, las relacionó con cambios sociales de tipo histórico e intentó encontrar una manera de interpretar que pudiera renunciar a la identificación total. El contacto entre el actor y el espectador debía producirse por otra vía que no fuese la sugestiva. El espectador había de ser liberado de la hipnosis y el actor descargado de la tarea de transformarse por completo en el personaje que representaba. En su interpretación debía integrarse de alguna manera una cierta distancia hacia el personaje representado. El actor debía tener la posibilidad de ejercer la crítica. Junto a la acción de su personaje debía ser visible otra acción, de modo que hubiera elección posible y, por lo tanto, crítica.

El proceso por necesidad era doloroso. Todo un gigantesco edificio de ideas y prejuicios se derrumbó e interceptó, en forma de ruinas, el camino al avance. El análisis frío del vocabulario del sistema de Stanislavski puso al descubierto su

carácter místico y cúltico. El alma humana aparecía ahí como en tantos sistemas religiosos, había el «sacerdocio» del arte. Había una «comunidad». Los espectadores eran «atraídos» a su círculo. La «palabra» poseía un algo místico y absoluto. El actor era un «servidor del arte», la verdad era un ídolo y al mismo tiempo algo general, nebuloso y poco práctico. Había gestos «impulsivos» que exigían una «justificación». Los errores que se cometían eran, en el fondo, pecados, y los espectadores experimentaban una «vivencia» como los discípulos de Jesús en Pentecostés.

No cabía duda de la seriedad y la honradez de esta escuela. Constituye un punto culminante del teatro burgués. Pero precisamente por su seriedad llevaba al extremo todos sus errores. Ese teatro, sin duda, se hallaba en contradicción con las clases dominantes de su tiempo, representaba los ideales de los jóvenes intelectuales burgueses. La forma jurídico-política de esos ideales era la democracia burguesa, en un momento ciertamente muy tardío.

Las nuevos intentos de llegar a una nueva manera de interpretación empezaron con fuerza, pero naturalmente eran primitivos, y precisamente ellos exigían un especial grado de nivel artístico y de conocimientos. De momento sólo pudieron confiar en los intereses generales en los que se basaban. Especialmente instructivas fueron algunas funciones en el estilo épico realizadas en Alemania, en las que trabajaban artistas muy especializados al lado de actores aficionados –actores aficionados que tenían intereses especiales, extrateatrales, es decir, obreros concienciados políticamente–. Mientras los artistas con la ayuda de su técnica épica evitaban la identificación total del espectador, los obreros la evitaban no sólo por ser técnicamente incapaces de inducirla sino también, y en mayor grado, porque su interés en los hechos representados era evidente y el espectador intuía claramente que se le quería influir. Eso producía una extraña unidad de estilo en la conjunción de elementos tan heterogéneos muy difícil de conseguir por otros medios.

El vocabulario revelador

La obra ha de ser «creativa». El creador es Dios.

El arte es «sagrado». El actor ha de «servir». ¿A quién? Al arte.

El actor se «transforma», como en la misa se transforma el pan en el cuerpo de Dios.

Lo que sucede en el escenario ha de estar «justificado», como en el Juicio Final lo que sucedió en la tierra.

La concentración es el «ensimismamiento» del místico.

La cuarta pared imaginada permite al actor estar «a solas» con su Dios, el arte.

Se trata de la «verdad», ésta surge por el sentir verdadero, que puede conseguirse con ejercicios.

El público ha de mirar «fascinado» al escenario.

«El alma.»

Éste es el tiempo en que el hombre es tratado como un motor, en el que se monta el colectivo, se vende y destruye la verdad. El actor que falla en el ensimismamiento es despedido, aquel que lo consigue hunde a sus competidores. Sólo el

que se ha liberado de sus ilusiones tiene la oportunidad de dirigir su vida, sólo el que obliga a los explotadores a admitir que no tienen justificación. El hombre trabajador es creativo, sólo él, y ha de transformarse en dueño de sí mismo en la realidad, y no en el espíritu, derrotando a los señores. Tampoco ha de quedarse solo con su Dios, sino reunirse con sus compañeros de sufrimiento, y ha de romper la fascinación que pretendan imponerle. No ha de hundirse en sí mismo sino en su enemigo. No necesita salvar su alma si logra salvarse a sí mismo. No necesita identificarse con su prójimo, en absoluto. Pues la frase «actúa de modo que tu manera de actuar sea la máxima para la actuación de todo ser humano» ha de ser ampliada a la frase «crea una situación en la que tu manera de actuar sea la máxima para la actuación de todo ser humano», y eso es otra cosa.

Rapoport: «The Work of the Actor»

¿Cómo los espectadores van a ser capacitados para dominar la vida si se hace todo lo posible para dominarlos a ellos mismos? El espectador puesto en trance podrá creer que su voluntad ha sido potenciada; su impulso para comerse la manzana que le ofrecen (y que es una bola de papel prensado) es poderoso, quizá es también una satisfacción para su paladar; pero naturalmente no queda saciado, no ha conseguido satisfacer su estómago, su crítica estaba desconectada, no pudo reconocer su interés.

Así como la gorra se convertía en rata, así han de surgir gracias a determinadas *stage attitudes* los demás personajes y los *events*. *Along with himself*, el actor ha de convencer al público. Ahora bien, para los que todavía no han sido convencidos por las *stage attitudes* está claro que los *events* están construidos por el autor de la pieza y presentados por los actores a su manera, *quizá errónea*. Si uno es un autor de comedias hábil o un actor «convincente», naturalmente también hará pasar representaciones erróneas. Pero suponiendo que la representación fuera verdadera y cercana a la vida, el espectador seguiría encapsulado por completo en el personaje en el que, *along with the actor*, se ha convertido, y vivirá así indefectiblemente muy determinados *events*, sentirá unos estados de ánimo y unos impulsos determinados, verá todo desde abajo, no con sus ojos sino con los del personaje que es, al igual que la rata es la gorra.

Stanislavski, Vajtangov, Meierhold

El teatro burgués ha llegado a su límite.

Carácter progresista del método Stanislavski: 1) Que es un método, 2) Conocimiento más íntimo del ser humano, lo privado, 3) Posibilidad de representar la psique contradictoria (renuncia a las categorías morales de bueno y malo), 4) Consideración de las influencias del medio circundante, 5) Tolerancia, 6) Naturalidad de la representación.

– del método Vajtangov: 1) El teatro es teatro, 2) El cómo

en lugar del qué, 3) Más composición, 4) Más invención y fantasía.

– del método Meierhold: 1) Lucha contra lo privado, 2) Acentuación de lo artístico, 3) El movimiento en su mecánica, 4) El medio como algo abstracto.

El punto de enlace es Vajtangov, que contiene a los otros dos como contradicciones, pero que también es el más lúdico. A su lado Meierhold resulta forzado, Stanislavski laxo, el uno una imitación, el otro una abstracción de la vida. Pero si en Vajtangov el actor dice: «No me río, muestro la risa», realmente no aprendemos nada cuando lo muestra. Desde un punto de vista dialéctico Vajtangov es más bien el complejo Stanislavski-Meierhold *antes* de estallar que su síntesis después de estallar.

Sobre el concepto de «transformación total»

Este concepto exige una aclaración. El esfuerzo del actor por transformarse en el personaje hasta la desaparición de su propia persona, que ha sido últimamente fundamentado en teoría y con ejercicios por Stanislavski, sirve para producir la identificación lo más completa posible del espectador con el personaje del actor o con su antagonista. Naturalmente Stanislavski también sabe que sólo podemos hablar de teatro civilizado cuando la identificación no es total: el espectador siempre es consciente de que está en el teatro. Es consciente de la ilusión que goza como tal espectador.[3] La ideología de la tragedia se alimenta de esta contradicción deseada. (El espectador ha de recorrer cimas y abismos sin riesgo real, participar, al menos en el teatro, de reflexiones, estados de ánimo y actos de personas superiores, desfogar sus instintos en el teatro, etc.). Pero una manera de interpretar que no pretende la identificación del espectador con el actor (y que nosotros llamamos «épica») tampoco está interesada en la eliminación *total* de la identificación. No se trata de categorías «puras», como en la metafísica, cuando intentamos diferenciar ambas maneras de interpretar. Sin embargo, como lo que importa es poner al descubierto las diferencias, dejaremos a un lado en lo que sigue la reserva del espectador frente a la identificación, que siempre existe en la manera de interpretar habitual, y el momento de identificación que siempre existe en la manera de interpretar épica. El adjetivo «total» se refiere a la *tendencia* fundamental de la manera de interpretar habitual que criticamos.

La transformación no total: un salto atrás aparente

Aquí, en la realización no total de la transformación en el personaje de la pieza, tenemos, en cierto modo, un salto atrás. La capacidad para la transformación total pasa por ser

[3] Si Stanislavski no lo sabe, sí lo sabe su discípulo Vajtangov, que frente a la frase de Stanislavski según la cual «el espectador ha de olvidar que está en el teatro» postula que «el espectador se halla en el teatro y no olvidará ni un minuto que está en el teatro». Estas contradicciones pueden encontrarse en una misma tendencia artística.

precisamente una característica del talento del actor; si falla, falla todo. Les falla a los niños cuando hacen teatro, y a los aficionados. Su interpretación adolece inmediatamente de artificialidad. La diferencia entre teatro y realidad surge con dolorosa evidencia. El actor no se da por completo, sino que se reserva algo. Incluso el actor que intencionadamente no lleva a cabo por completo la transformación despierta la sospecha de que no es capaz de conseguirla. El espectador que, de vez en cuando, se ve obligado «en la vida» a actuar recordará sus intentos fallidos de representar lástima o ira sin sentirlo. El exceso naturalmente impide la transformación total, tanto como la insuficiencia: la intención efectista, que se revela abiertamente, lo estorba. Al menos tres momentos destruyen la ilusión perseguida cuando la transformación total no se logra o no se pretende: resulta evidente que la escena no sucede ahora mismo por primera vez (únicamente se repite); el que aquí actúa no es el mismo al que le sucede lo que aquí sucede (sólo es el que lo relata); las consecuencias no surgen de manera natural (son producidas artificialmente). Para que podamos avanzar es absolutamente necesario que reconozcamos la transformación total como un acto positivo y artístico, algo difícil, un procedimiento que permite la identificación del espectador con el personaje de la pieza. Desde un punto de vista histórico, se consiguió aquí una aproximación nueva al ser humano, aquí se manifiesta un conocimiento más íntimo de su naturaleza. Si se abandona esta posición, no se abandona por completo, no se anula una época porque se la considera equivocada, no se renuncia a su arsenal de medios artísticos.

Quizá no está justificado atribuir, simplemente, a nuestro teatro una función religiosa. Pero, sin duda, descansa sobre

la base social que también sustenta la religiosidad. Sabemos que las religiones primitivas contenían importantes elementos para el dominio de la vida, que desarrollaron verdaderas técnicas en su magia. En las grandes épocas del arte también encontramos en las obras mismas esas tendencias para el dominio de la vida. Sin embargo, ese dominio siempre está reservado a determinadas clases, y también está limitado por las fuerzas productivas poco desarrolladas, si las comparamos con las nuestras. La función social de las religiones se va convirtiendo más y más en la reducción a la pasividad de los creyentes. Y a ello corresponde lo que está pasando hoy con la función social del teatro.

III

La construcción escénica en el teatro épico

Sobre la construcción escénica en la dramática no aristotélica

1

Misión social del constructor escénico y construcción en profundidad

Algunas dramáticas no aristotélicas (no basadas en la identificación), que en sus representaciones de la convivencia humana intentan dar forma a las leyes que rigen esa convivencia, han elaborado algunas prácticas comunes para su construcción escénica, aunque son de diferente tipo (tipo histórico, tipo biográfico, tipo de parábola) en ciertos aspectos. Estas prácticas compartidas se basan en el rechazo de la identificación total y, con ello, en el rechazo de la ilusión completa por parte de su construcción escénica. El entorno de los seres humanos, que para otras dramáticas es sólo «el mundo exterior», juega en las dramáticas no aristotélicas un papel mayor y diferente. Ya no es un mero marco. Nuestro conocimiento del «metabolismo entre la naturaleza y el hombre» como un proceso social, históricamente cambiante, que tiene lugar en el trabajo, determina nuestras representaciones del entorno humano. Las intervenciones del hombre en la naturaleza son cada vez más profundas. Eso se tiene que reflejar en la construcción escénica. Además, cada función en sí plantea a cada uno de los diversos

tipos de dramáticas una tarea social completamente nueva y muy concreta, en cuya resolución ha de participar el constructor escénico estudiando todo el conjunto de escenario y teatro en busca de su idoneidad y sus posibilidades. La representación de la instauración de las economías colectivas en *Rasbeg* (Ojlopkov) ante los trabajadores intelectuales y manuales de Moscú constituía otra misión social y exigía otra construcción escénica distinta a la de la representación del aparato demagógico de los nacionalsocialistas en *Cabezas redondas y cabezas puntiagudas* (Brecht, Knutzon), en Copenhague en 1936, o la representación del sabotaje a la guerra del pequeñoburgués en *Las aventuras del buen soldado Schwejk* (Piscator, Brecht, Grosz), en Berlín en 1929, ante un público de muy diferente composición social. Como para cada obra hay que cambiar por completo el escenario, es decir, como se necesita en cualquier caso una construcción en profundidad, está justificado introducir el concepto del constructor escénico, que en general sólo se emplea para el artesano que construye la estructura escénica fija en la que se monta el decorado. El constructor escénico, según la situación, tendrá que sustituir el suelo por cintas rodantes, el fondo por una pantalla de proyección, los bastidores laterales por una orquesta. Ha de transformar el telar en un armazón para aparatos elevadores, e incluso ha de pensar en la posibilidad de trasladar el campo de acción al patio de butacas. Su misión consiste en mostrar el mundo.

Pero si para él nada está fijado sin una razón, tampoco podrá mover nada sin una razón, pues el constructor escénico proporciona imágenes del mundo, y éste se mueve según unas leyes que no son todas ellas conocidas, sin embargo él no es el único que ve su movimiento, también lo ven los que ven sus imágenes, y no sólo importa cómo ve él el mundo, sino que aquellos que ven sus imágenes se puedan orientar en ellas. Ha de construir, pues, sus imágenes para ojos críticos, y si los ojos no son críticos, él ha de volverlos críticos. Pues ha de recordar siempre lo importante que es mostrar a los demás el mundo en el que tienen que vivir.

2

Separación de los elementos. Los actores como parte de la construcción escénica

Cuando el constructor escénico está de acuerdo con el director de escena, el autor de la obra, el músico y el actor en lo que se refiere a la misión social de la representación, y apoya a cada uno de ellos y aprovecha cada apoyo, no por ello disuelve su trabajo en una «obra de arte total», en una fusión completa de todos los elementos artísticos. En cierto modo mantiene en su asociación con las demás artes, en una *separación de los elementos*, la individualidad de su arte, como también la mantienen las demás artes. De este modo el concierto de las artes es algo vivo; no ha desaparecido la contradicción entre los elementos. El constructor escénico adopta por su parte, con sus medios y con cierta libertad, una posición propia con respecto al tema. La proyección de estampas o películas podrá interrumpir la representación.[4] El constructor escénico colabora con las demás artes cuando, por ejemplo, convierte en utilería también a los actores y los instrumentos

[4] Véanse los dibujos relativamente independientes de George Grosz, proyectados en las *Aventuras del buen soldado Schwejk*, y los dibujos de Caspar Neher para *Ascenso y caída de la ciudad de Mahagonny*.

de música[5]. En cierto modo los actores son las piezas de decoración más importantes de todas. No basta con que se deje espacio libre para los actores. Si la escenografía consiste en un árbol y tres hombres, o en un hombre y un árbol y otros dos hombres, el árbol en sí no constituye necesariamente una construcción escénica, o más precisamente: no debe constituirla. El despliegue del grupo es un despliegue de la construcción escénica y misión principal del constructor escénico. Si se dificulta al constructor escénico el trabajo con los actores caerá en la situación del pintor de cuadros históricos que simplemente pinta muebles y utilería sobre el lienzo para que después otro pinte sus figuras sobre las sillas y las manos de éstas sobre las espadas que cuelgan en el aire.

3

Construcción del campo de juego (método inductivo)

Habitualmente se fija la posición de los decorados antes de que empiecen los ensayos de los actores, «para que puedan empezar», y lo principal es que sean sugestivos, que transmitan una impresión determinada, colorido local, y la escena que ha de tener lugar en ellos se tiene tan poco en cuenta como en la elección de una postal durante un viaje. Como mucho se trata de crear espacios con buenas posibilidades escénicas, pero tomadas como un objetivo general, para cualquier clase de agrupamientos, y si son concretas serán las de la primera esce-

[5] En *La ópera de tres peniques* Neher colocó un organillo de feria en medio del escenario. M. Gorelik utilizó en la función de *La madre* en Nueva York la mitad de su escenario para dos pianos de cola.

na que tenga lugar en ese espacio. Incluso cuando el director de escena, antes de que empiecen los ensayos, haya fijado las posiciones y los movimientos de sus actores, un procedimiento poco recomendable, caerá en la tentación de retener el espacio elegido para la primera escena para todas las demás, porque con él va unida una determinada solución escénica –o parece ir unida–, y porque inconscientemente piensa que una persona también puede tener diferentes vivencias en un mismo espacio: nadie va a cambiar el decorado de su casa para una escena de celos. Si se procede de este modo se desperdician todas las ventajas del trabajo en equipo de muchas semanas entre personas muy diferentes entre sí, y uno se encuentra desde el primer día con un espacio rígido, inflexible, que ningún movimiento de los que en él actúan es ya capaz de alterar. El término *decorado* que se utiliza para este conjunto de elementos está bien escogido, ya que pone al descubierto todas las desventajas de estas construcciones escénicas. Dejando a un lado que para un decorado sólo existen unas pocas localidades en la sala desde las que puede ejercer todo su efecto, y que aparece más o menos deformado desde todas las otras, el campo de juego compuesto como un cuadro carece tanto de las cualidades de una escultura como de las de un terreno, a pesar de pretender ser ambas cosas. El campo de juego perfecto sólo se completa con el juego de los personajes en movimiento. Lo mejor será, pues, terminarlo de construir en los ensayos. Esto es algo muy desacostumbrado para nuestros escenógrafos, que se sienten como pintores y afirman tener una «visión» que hay que realizar, empeño para el que raras veces cuentan con los actores, ya que, según ellos, sus «cuadros escénicos» funcionan sin los actores igual o mejor que con ellos. Naturalmente un escenario construido de esta manera exige una interpretación

de igual valor. Si el decorado se eleva hasta un determinado nivel de distinción o de autonomía y el juego de los actores queda por debajo de él, la función sufrirá. Lo mismo sucederá si la escenografía revela reflexión evidente, y la interpretación no. En ese caso sería preferible una escenografía peor. El buen escenógrafo avanza lentamente experimentando. Una hipótesis de trabajo basada en una concienzuda lectura de la obra y extensas discusiones con los demás miembros del teatro, especialmente sobre la función social de la obra y del montaje en cuestión, son importantes para él. Pero su idea básica ha de ser lo más general y elástica posible. Habrá de cotejarla constantemente con los resultados de los ensayos de los actores. Los deseos e intenciones de los actores son para él fuentes de inspiración. Estudiará hasta dónde van sus fuerzas y los ayudará. La cojera de un hombre puede exigir espacio para hacerse notar, determinados sucesos parecen cómicos desde lejos pero trágicos desde cerca, etc. Y los actores también le ayudan a él. Si ha de suministrar un asiento de gran valor, éste parecerá valioso si los actores lo entran en el escenario con gran énfasis y lo colocan en el suelo con mucho cuidado. Si se trata del sillón de un juez, tendrá un gran efecto que sea un sillón grande para un juez pequeño que no lo rellena. Hay muchas cosas que pueden eliminarse del decorado si están integradas en el juego de los actores, y el constructor escénico puede ahorrarles a éstos muchas molestias.

El constructor escénico es capaz de alterar esencialmente el sentido de las frases de los actores y de hacer posibles nuevos gestos.

Si por ejemplo en *Macbeth*, cuando en la sexta escena del primer acto el rey y su séquito elogian el castillo de Macbeth, construye un edificio feo, el elogio de una pura expresión de

confianza se convierte en una expresión de bondad y cortesía, sin que se pierda la ineptitud del rey para prevenirse contra Macbeth, cuya miserable situación no reconoce.

Para los actores es a veces agradable trabajar según dibujos que representan una escena importante; resulta útil tanto porque pueden copiar las actitudes como porque la escena, al estar representada artísticamente y captada en su singularidad y su significado, se convierte en famosa. Ha recibido una cierta forma y la crítica puede iniciarse en ella. Igualmente útiles son los dibujos que los mismos actores realicen.

Así trabaja el buen constructor escénico. Unas veces por delante del actor, otras detrás de él, pero siempre en colaboración con él. Construye poco a poco su campo de juego, experimentando como lo hace el actor y ensayando más de una solución. Una pared y una silla ya son mucho. También es ya muy difícil poner bien derecha una pared y colocar bien una silla. La pared y la silla no sólo han de estar colocadas cómodamente para el actor, sino también formar una buena armonía y ser eficaces en sí mismas.

La mayoría de los constructores escénicos tienen lo que en el caso de los pintores suele definirse como una paleta sucia. Quiere decir que las pinturas ya están mezcladas en la tablilla de la que cogen dichas pinturas. Estos artistas ya no saben lo que es una luz normal y cuáles son los colores básicos. En lugar de aprovecharlos tapan todos los contrastes de los colores, y ensucian hasta el aire. Los maestros saben el exceso que ya es que junto a un grupo de personas cuelgue un mantel azul de una cuerda, es decir, lo poco que se puede ya añadir.

La selección de las características es a veces muy difícil. Han de corresponder a las funciones de cada cosa.

Un ejemplo mostrará lo poco que pensamos en las funciones de un objeto. En *Cabezas redondas y cabezas puntiagudas* había que mostrar trabajando a dos familias campesinas. Como instrumento de trabajo escogimos un pozo con garrucha. A pesar de que uno de los trabajadores dice en la pieza: «Como el propietario no nos da caballos cada uno de nosotros es su propio caballo», y a pesar de que precisamente la falta de caballos juega un papel importante en la pieza, ni el autor, ni el director, ni el constructor escénico, ni un solo actor o espectador cayeron en la cuenta de que para sacar agua de ese pozo no servía un caballo: lo adecuado habría sido una maquinaria primitiva accionada por personas en lugar de caballos. Las consecuencias de este error son considerables. Inmediatamente el trabajo aparece como algo «natural», inalterable, fatal. Sencillamente ha de hacerse, cabe preguntarse por quién, y en lo que se piensa es en personas y no en caballos. La carga opresiva que se intuye no es mostrada como superflua, la mirada no es dirigida sobre medidas que podrían eliminar el mal.

Una cuestión importante es la cuestión del material.[6] Es recomendable una selección sencilla de no demasiadas materias básicas. No es tarea del arte fabricar una determinada imitación a toda costa. Los materiales han de ser efectivos por sí mismos.

[6] Gracias a la utilización de determinados materiales pueden aprovecharse las asociaciones del espectador. Para la parábola de *Cabezas redondas y cabezas puntiagudas* unos biombos en el fondo, por ejemplo, que parecían de pergamino provocaban la asociación de libros antiguos. Como el sentido de la parábola tenía por fuerza que chocar con la resistencia del público burgués convenía darle algo del prestigio de las viejas y famosas parábolas. El teatro Habima de Moscú utilizó para su montaje de *Lear* un tabernáculo de madera que podía abrirse y que despertaba la asociación con una Biblia medieval. Para una pieza china John Heartfield empleó en el teatro de Piscator grandes bandas de papel arrollable con más fortuna que Moholy-Nagy cuando utilizó en el mismo teatro para una pieza sobre la inflación una construcción de níquel y vidrio que produjo la asociación no deseada con instrumentos quirúrgicos.

No se les debe forzar. No hay que pretender que se «transformen», de modo que el cartón despierte la ilusión de ser lienzo, la madera parezca hierro, etc. Madera bien trabajada, sogas, bastidores de hierro, lienzo, etc., bien presentados despliegan una peculiar belleza.

Por otro lado el constructor escénico no debe perder de vista los estímulos que su campo de acción ha de provocar en los actores. Los objetos poseen dos caras, una hacia el espectador y la otra hacia el actor, pero la que está vuelta hacia el actor también ha de proporcionar una vista artísticamente satisfactoria. El actor no necesita que se le trasmita la ilusión de que está en el mundo verdadero, pero sí necesita que se le confirme que está en un teatro de verdad. Proporciones armoniosas, material bello, instalaciones prácticas y buen trabajo de la utilería apelan a la responsabilidad del actor. No da igual el aspecto que tiene por dentro una máscara, si es una obra de arte o no.

Para el constructor escénico nada está determinado, ni el lugar ni la utilización habitual del escenario. En este sentido es un verdadero constructor escénico.

Sólo si sigue el montaje paulatino de la obra, el constructor escénico podrá constatar si su construcción aún no demuestra nada o ya demuestra demasiado. Hará bien en llevar a cabo *el montaje de la construcción escénica por elementos móviles,* no sólo por el provecho que los actores puedan obtener de ello, y no sólo por el provecho que él pueda obtener de los actores para, desde un punto de vista técnico, mejorar experimentalmente su construcción. Construirá la escenografía en partes sueltas, independientes, que serán movibles.

El marco de una puerta ha de poder ensayar como el actor que lo utiliza. Para que pueda mostrarse desde todos los ángulos y para que pueda funcionar con otros elementos de la construcción en la mayor cantidad posible de grupos, habrá de poseer cierto valor propio, habrá de tener vida él mismo. Juega un papel, o una serie de papeles, como un actor más. Tiene el mismo derecho y la misma obligación de llamar la atención. Puede ser un figurante o un protagonista. Las extremidades de un marco de ventana móvil, ya sean cuerdas o un trípode, no deben ocultarse: han de contribuir a embellecer la vista. Lo mismo vale para los focos y los instrumentos de música. El espacio escénico en el que se colocan los diferentes objetos y muebles también se mostrará con claridad para que aquéllos destaquen bien como muebles.

¿Por qué el cambio constante?

¿Por qué el constructor escénico tiene que cambiar el escenario, incluso el teatro entero, para cada pieza y verse así obligado a crear una construcción en profundidad?

Cada pieza constituye una determinada tarea social. Todos los que forman parte de la función (forman parte más personas de las que se supone a primera vista) han de trabajar en equipo, para que esta determinada tarea social se reconozca y se cumpla en su singularidad. Nadie podrá ser encasillado y nadie podrá encasillarse en su «especialidad», pues las especialidades son difíciles de delimitar y cada uno es no sólo

especialista sino también una persona con intereses y experiencias sociales generales. Su capacidad de especialista depende de si puede expresar estos intereses y experiencias. ¿Cómo el actor hará pasar al otro lado de las candilejas su opinión de que determinado personaje es proletario si el constructor escénico le coloca en un marco pequeñoburgués? El ejemplo naturalmente puede invertirse.

Para cumplir con una tarea social nueva, como lo es la representación de cada obra dramática, ha de ser analizado y puesto al día todo el escenario y todo el teatro.

Fijación del espacio por el método inductivo

Para el constructor escénico del teatro épico el espacio está dado por las posiciones que las personas toman las unas respecto a las otras y por los movimientos que realizan.

Según la opinión común el escenario ha de seguir a la vida, y la posición y el movimiento de las personas están determinados en la vida por el espacio en el que éstas se encuentran. El espacio, por ejemplo una habitación, parece el elemento fijo en una acción entre personas, por ejemplo un asesinato. La habitación ya estaba antes de que ocurriera el asesinato, ha albergado otras acciones entre personas, generalmente sin ser alterada por ellas. El asesino no dio un paso más de lo que le permitió la pared, y el asesinado tampoco cayó más abajo de lo que el suelo admitió. Desde luego también en la vida el asesino no buscó a su víctima en cualquier lugar sino precisa-

mente en esa habitación concreta. Puede que sea un lugar adecuado para el asesinato, o inadecuado. En ese caso no sólo habrá ocurrido un crimen sino también el descubrimiento del asesino, es decir, de sus huellas; para esto sí que era adecuada la habitación. En ella vivía el asesino o la víctima, o al menos se encontraba allí cuando entró la víctima o el asesino. Era adecuada como vivienda o lugar de residencia, es decir, poseía suficientes cualidades que retenían al inquilino allí. Visto desde nuestra acción, el espacio era adecuado precisamente para lo que iba a suceder en él. La construcción escénica habrá de construirlo teniendo en cuenta eso, su idoneidad para la acción, que está integrada por posiciones que las personas adoptan las unas hacia las otras y movimientos que ejecutan.

Si en una obra tenemos que mostrar viviendas burguesas y proletarias está claro que unas serán más grandes que las otras. Pero para el constructor escénico eso significa que las primeras tienen que ser demasiado grandes y las segundas demasiado pequeñas para los hechos que se desarrollen en ellas. Lo que fija el espacio es el número de personajes y sus movimientos.

Resulta práctico hacer dibujos de determinadas escenas de la obra dramática, en los que sobre un fondo somero aparezcan los personajes en posiciones características de los unos hacia los otros (escena de la subasta del falso elefante, ejecución del ladrón del elefante en *Hombre es hombre*).

Cuando reproducimos un lugar ordenado por personas debemos perseguir sus actividades. El aspecto de una vivienda, por ejemplo, está definido por muchas personas que no viven en ella. En su decoración quizá se tuvo en cuenta que había que vivir en ella, y quizá se pensó en inquilinos de un nivel social determinado, pero de lo que se trataba principalmente es de que había de ser alquilada. Puede haber sido construida por alguien para uso propio y luego haber sido alquilada a otros. Luego puede haber sido transformada o no. Las personas del tipo esperada pueden haber fallado. Los inquilinos pueden haber convertido la vivienda en una tienda. Entretanto ha pasado el tiempo, las viviendas y las tiendas han de adaptarse a nuevas exigencias, etc. El lugar ofrece en general resistencia a sus habitantes; ellos intentan romper esa resistencia, se ven los esfuerzos. El constructor escénico tiene que interesarse por todas estas cuestiones, ha de construir con las personas, repetir sus disposiciones; de este modo integrará en su construcción algunos aspectos que ayuden a aclarar el comportamiento de las personas que se va a mostrar.

El mundo del constructor escénico está un poco al revés. En él se mueven personas que llevan habitaciones alrededor o arrastran una máquina detrás de sí o tienen escaleras debajo de los pies. Donde realizan sus negocios surgen oficinas, donde beben aparecen tabernas. Un hombre pisa el suelo de un escenario y sobre su cabeza desciende el cartel de una barbería, la rosquilla de una panadería, un sombrero rojo: los emblemas de una calle de artesanos. Una mujer se sienta y alrededor suyo se deslizan paredes con ventanas. Si un hombre vende a otro un coche defectuoso trae consigo, además del coche, un montón de luz penumbrosa. La distancia necesaria para un atraco es lo que se interpone entre ladrón y víctima. Y para un contrato entre dos personas aparece una mesa verde por el escotillón.

Si tomamos los lugares en sí mismos, habitaciones, tiendas, oficinas, cuarteles, vemos que también tienen consistencia propia, una historia propia. Para la dramática son interesantes en la medida en que tienen que ver con personas. El cons-

tructor escénico, fijando su espacio, se concentrará primero en lo que sucede entre las personas de la pieza. Si contempla por separado el lugar que ha de reproducir, lo construirá siguiendo a aquellos que lo crearon en su día.

Así tenemos en nuestra habitación del crimen el resultado de la actividad constructora de muchos seres humanos, gente de dinero, constructores, inquilinos; todos ellos perseguían objetivos que se reconocen en su construcción, los objetivos se entrecruzan, se anulan parcialmente, se fortalecen mutuamente y, al final, vienen a añadirse, como constructores para el constructor escénico, el asesino y su víctima. El que ha construido una trampa y el que cae en ella. La selección de las características de toda esta actividad constructora ha de hacerse según las necesidades de la acción que queremos mostrar.

La traducción de la realidad evitando la ilusión total

1) Algunos escenógrafos empeñan todo su arte en que al contemplar su escenario creamos encontrarnos en un lugar verdadero de la vida verdadera. Pero más bien deberían lograr que creamos estar en un buen teatro. Sí, incluso deberían lograr que, estando en un lugar verdadero de la vida verdadera, creyéramos estar en el teatro. Pues en el teatro ha de enseñarse una manera determinada de ver las cosas, una actitud frente a los acontecimientos analítica, atenta, y una capacidad para ordenar los grupos imprecisos de personas según el sentido de los hechos.

2) El teatro tiene mucho que ver con la imitación. Los escenógrafos han de saber, como los actores, que la imitación ha de ser cosa de la fantasía, que ha de contener un algo transformador. La libertad, por otro lado, ha de contener un algo necesario.

3) El teatro tiene sus propias reglas de juego, que siempre que se presenten como tales pueden ser completadas o revisadas en todo momento. Los chinos, por ejemplo, utilizan como señal de pobreza tiras de seda que sugieren rotos y remiendos sobre sus vestidos de seda. El teatro llega por caminos propios a la seriedad. El elemento lúdico no es en absoluto algo poco serio en el teatro, ha de percibirse en todo momento. Así un decorado que representa extrema pobreza o una situación peligrosísima puede tener un aire de ligereza, incluso de alegría. A esto se refiere la regla china para la representación de personas ancianas, que es muy teatral, según ésta los ancianos han de representarse por la torpeza de sus miembros, pero la representación ha de ser fogosa y enérgica. La fealdad de un lugar no se expresa afeando el escenario. En el decorado de la pieza *Vida del asocial Baal*, que representa la caída en la incapacidad final para el placer de un hombre exclusivamente hedonista, el gran constructor escénico Caspar Neher sugirió el interés declinante del entorno por este personaje a través de una abierta displicencia –un garabato de tinta china sobre un pedazo de lienzo debía significar un bosque hacia el final de la función–. En este caso, el teatro mismo mostraba ese interés declinante, aunque de manera artísticamente grandiosa. Así pues, también el constructor escénico puede realizar grandes gestos didácticos.

Sobre la parquedad

La reducción a lo necesario (participante) da a veces un aspecto parco a la construcción escénica. Ésta parece «pobre». En efecto, no tiene en cuenta el concepto pequeñoburgués de la riqueza del decorado interior. Faltan los *souvenirs* y las acogedoras huellas de las costumbres, que se han convertido en «segunda naturaleza». En realidad, el exceso de objetos no es más que una falta de espacio. A menudo las viviendas pobres son las más ricas en objetos. Una impresión de parquedad también se debe a que la construcción escénica no ilusionista se contenta con sugerir características, trabaja con abstracciones, dejando a cargo del espectador el trabajo de concretar. Se opone a la paralización y a la atrofia de la fantasía. La construcción del escenario a base de elementos móviles corresponde a una nueva manera de contemplar nuestro entorno: lo vemos como algo cambiante y cambiable, es decir, lleno de contradicciones en su inestable unidad. El espectador ha de ser capaz de intercambiar en su cabeza los elementos, o sea, ha de ser capaz de hacer un montaje. Para que un trozo de naturaleza (como un campo o una vivienda) sea practicable, ha de ser despojado de una cierta «riqueza» de transiciones y detalles complementarios. También eso vuelve parca la construcción escénica.

Lo más necesario es suficiente

En lugares donde se trabaja leemos a menudo «Prohibida la entrada a las personas ajenas a la obra». Los constructores escénicos deberían colgar sobre su campo de acción ese cartel. Lo que está sobre el escenario tiene que actuar necesariamente, y todo lo que no actúe no ha de salir al escenario. La mayoría de los escenógrafos caracterizan una vivienda pequeñoburguesa con canarios en jaula o figuritas de porcelana. Colocan automáticamente en el escenario estas características. Lo mismo se pueden eliminar automáticamente. Su pura existencia dice demasiado poco. Resulta difícil extraer de ellas diferencias de clase manejables. Sólo cuando se contraponen las cuadras de caballos de carrera de los potentados a las jaulas de canarios de los pequeñoburgueses, y las estatuas de los unos a las figuritas de porcelana de los otros, quedando como característica la insignificancia de la propiedad pequeñoburguesa, se obtendrá la característica de la propiedad privada y podrá plantearse la cuestión de en qué magnitud es más anacrónica. Sin duda, en obras satíricas unas figuritas de porcelana y jaulas de canarios en el camarote de un barco de piratas diría mucho sobre la naturaleza pequeñoburguesa de los piratas menores.

Mostrar abiertamente

El narrador de parábolas hace bien en mostrar abiertamente al espectador todo lo que necesita para su parábola, esos elementos con cuya ayuda pretende mostrar el curso ineluctable de su acción. El constructor escénico de la parábola muestra pues abiertamente los focos, los instrumentos de música, las máscaras, las paredes y puertas, las escaleras, sillas y mesas, con cuya ayuda ha de construirse la parábola.

La visibilidad de las fuentes de luz

Mostrar abiertamente el aparato luminotécnico tiene un significado, ya que puede ser uno de los medios para evitar la ilusión no deseada. Apenas influye en la concentración deseada. Cuando iluminamos a los actores de modo que los focos queden a la vista del espectador destruimos algo de su ilusión de asistir a una escena momentánea, espontánea, no ensayada y real. Se da cuenta de que se han tomado medidas para mostrar algo, de que se repite algo en circunstancias especiales, por ejemplo bajo una luz brillante. Mostrando la fuente de luz desenmascaramos la pretensión del viejo teatro de escamotearla. Nadie espera que en una manifestación deportiva, por ejemplo un combate de boxeo, se oculten los focos. Se diferencien como se diferencien las funciones del nuevo teatro de los espectáculos deportivos, no se diferencian en

ese punto en el que el viejo teatro cree necesario escamotear la fuente de luz.

La selección de los diversos elementos

La selección de los diversos elementos para nuestra calle no constituía un problema mayor, era simplemente una serie de instrumentos que necesitábamos para la obra; pero lo que al final reunimos ¿era la imagen de una calle?

Hemos renunciado a la *apariencia*. Lo que hemos construido se asemeja sólo en pocos aspectos al lugar real o, en general, a un lugar real. No tenemos un patio de fábrica con edificios, vías de tren, etc., sino quizá únicamente un portón y una vagoneta (que sirve de asiento cuando se muestre una escena de descanso), es decir, de entre muchos objetos evidentes en el patio de una fábrica, sólo unos pocos. A cambio tenemos algunos objetos que no son tan evidentes: listas de salarios, una fotografía del propietario, una página de catálogo con los productos, quizá también una de esas fotografías con obreras endomingadas en una bonita cantina de los jefes con el subtítulo «Nuestros obreros en un descanso» como se ven en las revistas. ¿Tenemos o no tenemos un patio de fábrica? ¿Y qué hay de la apariencia? La psicología nos dice que, según el uso que las personas hacen de un lugar, varía su apariencia[7].

[7] Algo evidente cuando se contemplan los diferentes aspectos de un campo de batalla, como hace K. Lewin en su *Psicología del campo de batalla*.

Una fábrica es la herramienta (por ejemplo el telar gigantesco) de los obreros y la encarnación de horas de trabajo no pagadas, el lugar de nacimiento de productos y el lugar de desgaste de las fuerzas de trabajo humanas. El trabajo que en ella se realiza, se realiza sobre la base de comercio, opresión, planificación y falta de planificación, tiene objetivos muy diversos, etc. Al mirar la fábrica en funcionamiento vemos no sólo acciones de seres humanos contra fuerzas de la naturaleza, sino también acciones de seres humanos contra otros seres humanos. Podría suponerse que parte de este complejo es visible y parte invisible. Pero en el fondo todo es visible.

Está claro que tiene que haber señales de la producción en curso, pero también señales de la explotación en curso, precisamente lo socialmente relevante de este lugar es que aquí la producción se lleva a cabo bajo la forma de la explotación, y la explotación se lleva a cabo bajo la forma de la producción. Si utilizáramos la identificación sólo tendríamos que elegir al héroe para dar a un lugar neutral, que corresponda a la apariencia, el carácter que nos interesa. Entonces el lugar aparecería como lugar de producción o de explotación, según nos identificáramos con un explotado o con un explotador. Difícilmente conseguiríamos un doble carácter, ya que en ese lugar no puede haber una persona (que nos serviría para nuestra identificación) que no pertenezca a una o a otra clase. Por lo tanto, no nos queda otro remedio que hacer caso omiso de los sujetos y conceder al mundo objetivo circundante los dos aspectos que el uso da a ese mundo circundante.

Como no queremos utilizar la identificación de nuestro espectador, no hay otra posibilidad de tener en cuenta la utilización que del lugar hacen nuestros personajes que mezclar

partes del lugar con elementos que revelan claramente esa utilización.

Para esta construcción de una calle apropiada para nuestra escena, que procedió de manera inductiva, es decir, poco a poco, de una cosa en otra y por medio de elementos móviles, hemos construido, como se ve, una serie de características, pero hemos dado sólo una imagen incompleta de una calle real. ¿Es que no hemos «dejado hablar» a la realidad?

¿Es que no hay que tener la cosa misma, la realidad, la cosa palpable, saboreable, controlable sensorialmente, sino sólo «signos» de ella, algo así como letras (en forma de palabras), en lugar de lo que las letras quieren decir, sólo símbolos matemáticos? ¿Mucho sobre las cosas, en lugar de ellas mismas? ¿Abstracciones? –Nuestras características no tienen nada que ver con eso–. Son cosas bien realistas, si se quiere de segunda mano *(second hand)*. Un marco de puerta, si se quiere de una ruina, arrancado de un muro, un objeto socialmente experto con una biografía, no una construcción inventada que significa un paso, sin ninguna otra cualidad que esa de dejar pasar a la gente. Sin duda, ese marco de puerta representa más que uno corriente, ha aceptado de buena gana representar al mismo tiempo un trozo de pared y otro trozo de techo, porque éstos le faltan a la habitación o están presentes muy insuficientemente. Un bastidor de tela puede ser identificado como pared, pero no está entera y utiliza una ilusión óptica para pasar por pared. Puede haber marcos de ventanas, ya que juegan un papel en la escena, pero a lo mejor carecen de cristales; también ellas utilizan la presencia de algunos muebles indiscutibles, si se quiere usados, pero en todo caso usables, para poder presentarse como verdaderas ventanas. La

verdad es que el todo (la habitación) está representado por partes (marcos de ventanas, muebles, marco de puerta), el todo realista representado por partes realistas.[8]

Las características de la realidad no tienen nada que ver con los símbolos. Los símbolos son: el oro que significa el capital en el *Anillo del Nibelungo*, el castillo que en la ópera de Krenek significa la fábrica, el montón de cadáveres que significa en el montaje de *Ricardo III* de Jessner y Kortner la cima del poder, la posición elevada de los reyes por así decir.[9] Las características sustituyen como partes realistas el todo realista. En principio puede utilizarse en la dramática no aristotélica el símbolo completamente opuesto. Su criterio es únicamente si es realista.

Los emblemas del pequeño comercio, por ejemplo, no son verdaderos símbolos. En realidad, no necesitamos las tiendas mismas; pero en la pieza se habla de la dificultad de atraer clientes. Los emblemas son el señuelo: no representan tiendas (la idea de la panadería o del guantero) sino su divisa, que anuncia a los clientes de la calle la existencia de una tienda determinada.

[8] Como se ve el «telegrafista» del señor Edison no interviene.

[9] Este empleo de los símbolos favorece la superstición de que la humanidad está indefensa bajo el dominio de ideas e instintos «eternos». Si se simboliza una fábrica con un castillo, se está aislando un solo rasgo de las fábricas como nosotros las vemos. ¿Qué sucede si se vuela en pedazos el castillo? ¿Dónde se queda la fábrica? ¿Y está simbolizado el capital en un bloque de oro? ¿Qué vamos a aprender de él sobre el capital? El oro no es aún capital y la codicia del oro aún no es la codicia de la mercancía fuerza de trabajo. Lo que necesitamos son indicaciones realistas sobre el entorno de las personas del drama.

Distintivos y símbolos

Seleccionar distintivos para los lugares de la acción no es lo mismo que inventar símbolos. Un símbolo para una fábrica sería un castillo. Serviría para todas las fábricas y seguiría siendo el mismo para una fábrica a lo largo de las diferentes escenas de una obra. Con él queda simbolizado un solo rasgo de todas las fábricas y se ha hallado una expresión intemporal. Pero ¿qué sucede si el castillo es volado en pedazos? ¿A dónde va a parar la fábrica? Lo mismo ocurre cuando se simboliza el capital con un bloque de oro, un juego vacío, ya que el oro no es en sí el capital, y la codicia del oro no es en sí la codicia de la mercancía fuerza de trabajo. Esta clase de simbolismo favorece la superstición (fomentada por algunos que se benefician de ella) de que la humanidad está dominada por algunas ideas o instintos primarios de carácter eterno. Las señales a las que nos referimos aquí, sin embargo, son alusiones realistas al entorno de las personas del drama, y estudiarlas proporciona claridad sobre los procesos sociales que están en marcha y que hay que poner en marcha. La imitación de la vista de una fábrica dice poco, porque también la vista de un patio de fábrica da poco –hubo un tiempo en que viendo un patio de fábrica en medio de pueblos en donde se trabajaba en casa se veía un testigo de un fenómeno revolucionario–, pero más vacíos, más peligrosos son los símbolos que no dan ningún margen para transformaciones. El arte de abstraer ha de ser aplicado por *realistas.*

Anexo al capítulo sobre «la ilusión total», etc.

No sólo una construcción escénica servilmente imitadora de la naturaleza, o fantástica (estilizada) en ciertos rasgos, es capaz de producir la ilusión total, también una construcción escénica simbólica puede producirla. Hay que distinguir bien entre los decorados simbólicos y la construcción escénica de la dramática no aristotélica basada en características realistas.

Artículos comerciales y productos naturales

Cuando el capitalismo ya había transformado con gran éxito bosques y colinas en artículos comerciales y los había integrado en el gran aparato de las fuerzas sociales, sus artistas seguían atribuyendo carácter natural a productos evidentemente sociales, es decir, describían como si fueran puros productos naturales casas, sillas, incluso iglesias. Las dimensiones de unas habitaciones se consideraban como las de unas cuevas excavadas por el mar en la roca calcárea. Y nueve de diez tocones no eran madera devorada por el proceso productivo, restos de árboles talados, y las sillas seguían siendo tanto asientos como tocones. Sin duda una silla no es, sin más, una característica definitiva de determinadas relaciones humanas y determinados procesos sociales, pero unida a otras y a otros elementos en un cuarto de estar, es decir, como característica de un cuarto de estar, es una característica útil

de la actuación de las fuerzas sociales, un testigo de la explotación y de la opresión social.

Exhibición especial de características

Una mujer que se sienta en una silla para poder acoger a un niño en su regazo difícilmente podrá ser descrita como una mujer que se sienta en un artículo que nuevo cuesta cinco marcos y que ha sido fabricado en un sistema de producción de mercancías basado en la explotación. Pero por muy fuera de lugar que parezca la exhibición especial de características de ese origen y función de la silla no deben olvidarse. Porque pueden activarse de nuevo en cualquier momento, por ejemplo cuando la silla tiene que ser vendida o es destruida. El que haya visto alguna vez con qué gesto una mujer en situación de penuria recoge la silla que su marido ha roto en un ataque de ira, quizá tirándosela a ella a la cabeza, comprenderá enseguida lo que quiero decir.

Emancipación del producto de la producción

El producto se emancipa de la producción, borra las huellas de su origen. Justifica como un acto mecánico el tipo de pro-

ducción, no sólo la producción misma. Para tener la silla hay que tener capitalismo.

La peculiaridad de la lucha de clases con sus fases «no dramáticas», en las que queda oculto el carácter de lucha, exige una representación que haga visibles los factores que han influido desde hace tiempo y subrepticiamente. Aquí viven personas en viviendas prestadas, quizá desahuciadas, y ha de ser posible mostrar imágenes de los libros en los que figura cuánto se ha pagado de los muebles en el momento de la boda y cuánto en el momento del desahucio.

Características de lugares determinados

La calle es el resultado de procesos sociales (de la construcción de edificios, del trafico, del comercio, de vivir en viviendas). Sus características también son características de estos procesos. Somos libres de añadir en nuestras imágenes a las características de la calle real (características de determinados procesos sociales) otras características de procesos sociales que la calle real no muestra, pero que son características de procesos sociales que la hacen posible (por ejemplo precios de las casas o estadísticas de la mortalidad).

Se convierten ahora en características de determinados lugares (patios de fábrica, habitaciones) y son así, al mismo tiempo, características de determinados procesos sociales (la producción de mercancías, vivir en viviendas).

Viviendas de proletarios

Las viviendas de proletarios tienen como particularidades la falta de espacio y de aire, el escaso valor de recuperación, las circunstancias patógenas: hay que buscar las características de todo ello. Es fácil de comprender que la búsqueda contiene algunas dificultades. El visitante que entra en una de estas viviendas no descubre inmediatamente las características significativas, que se descubren después de una estancia prolongada o incluso constante. En cualquier caso, no siempre aparecen palmariamente.

¿Para qué necesitamos una calle?

No necesitamos alterar nuestro punto de vista para preguntar por la calle misma; ha de estar ahí aunque no tenga que estar por sí misma. Para apoyar el juego de nuestros personajes hemos reunido un montón de cosas, y de ellas no necesariamente ha surgido una calle. ¿Para qué necesitamos una calle? La necesitamos porque nuestros personajes actuaban de otra manera no estando en la calle.

Espacio y movimiento

Hemos obtenido nuestro espacio gracias a los movimientos de unas personas, hemos definido éstos socialmente (las personas se movían dentro de procesos sociales). Nuestros elementos móviles se han convertido más y más en características de procesos sociales.

Nuestro marco de puerta, ensayando entre actores que ensayan, cambia con los actores que cambian. Empieza a representar muchas cosas, describe, o algo es descrito a través de él. Grande o pequeño, eso no dice todavía mucho, hay viviendas elegantes con puertas pequeñas, viviendas pobres con puertas grandes; su formato sólo expresa algo cuando va unido a otras cualidades. La calidad de su madera, buena o mala, es decir, cara o barata, no se nota desde lejos, pero sí la pintura. El marco también puede ser de origen distinguido y haber caído socialmente, entonces es de madera cara, pero la pintura le delata; está descuidada o renovada en plan barato. Luego está la cerradura; en casas en las que no hay nada que robar hay cerraduras primitivas, etc., etc.

Nuestros elementos móviles

Nuestros *elementos móviles* surgieron poco a poco como *características* de procesos sociales cuando se los propusimos a los actores que representaban esos procesos, surgieron como

instrumentos; y hemos tenido en cuenta para su creación todos los factores sociales que puedan favorecer y explicar el comportamiento de nuestros personajes.

Nuestra representación de un lugar

Nuestra representación de un lugar da al espectador más que la vista del lugar real, porque tiene las características de procesos sociales que le faltan a éste, al menos con esa claridad; nuestra representación, por otro lado, da al espectador menos que la vista del lugar real, porque en ella se ha renunciado a la *apariencia*.

El doble aspecto

Una colina se presenta de manera diferente al soldado y al campesino. Si es soleada o sombría es irrelevante como característica para el soldado, al que interesa para su protección, las vistas que permite, y su grado de inclinación puede ser importante para ambos, pero de manera muy diferente para uno y otro, para subirla quizá no plantee mayor dificultad, pero puede poner en peligro el sembrado por la bajada del agua. Un campo puede ser pequeño mientras no se

encuentra bajo fuego, un frutal puede dominar toda una zona si constituye un objetivo, etc. La construcción escénica, obligada a destacar lo característico, ha de decidir cuál de los dos aspectos correspondientes a la apariencia quiere tomar en consideración. Quizá escoja para una escena de batalla el uno, para una escena bucólica el otro, pero ¿qué hace si en la escena de batalla tiene, además de los soldados, a campesinos de la región, o entre esos soldados a un campesino? Quizá necesitamos precisamente el aspecto doble.

Construcción escénica durante los ensayos

Se pueden eliminar muchas cosas de la construcción escénica si ésta se integra en el juego de los actores, y la construcción escénica nada puede ahorrarles a los actores.

El objetivo social de cada escena se fija durante el trabajo, por lo tanto el constructor escénico debe estar presente en él.

También es bueno que experimente no menos que los actores, y que intente más de una cosa. Y es fatal que se determinen las luces al final cuando ya está en pie toda la construcción escénica. Toda esa palabrería de que él sabe por experiencia lo que significa la luz sólo demuestra que el constructor escénico recopila su experiencia de una manera que resulta inoperante para la obra en cuestión; pues si en la obra que tiene entre manos comete un error, sólo podrá sacar conclusiones de ello en la próxima. Además la luz no equivale a un segundo color que se superpone al primero. Hay que construir con los objetos, las personas y la luz.

Sobre el establecimiento del punto cero

Al igual que los actores, también los constructores escénicos sitúan demasiado alto el punto de arranque de su trabajo. El punto de arranque conveniente es el punto cero.

En lugar de empezar entusiasmándose con la obra, poniéndose en ambiente, corriendo detrás de visiones o dándole vueltas a cómo integrar algunas de las ideas que siempre les hubiera gustado poner en práctica, deberían intentar mantener la cabeza despejada, estar menos entusiasmados y más despiertos, dedicarse más a reflexionar que a dar rienda suelta a las emociones.

Una pared y una silla ya son mucho. También es ya muy difícil poner bien derecha una pared y colocar bien una silla. Si hay que construir, por ejemplo, un patio de fábrica debería hacerse, al menos en la cabeza del constructor escénico, poco a poco con la pregunta constante: ¿es esto ya una fábrica? Al mismo tiempo hay que tener en cuenta las necesidades de los actores.

Sobre la literaturización del escenario

A

El constructor escénico ha de saber pensar, si pretende hacer arte. En determinados momentos es más difícil pensar, es decir, encontrar soluciones a las dificultades, que en otros en los que, como las cosas no se confunden, se piensa con tal facilidad que el pensar no se nota. En esos momentos en los que una parte de la humanidad confunde las cosas el despliegue del pensar es a menudo de utilidad. Entonces el escenario ha de llamar la atención sobre la necesidad del pensar.

B

Aquí viene a cuento la literaturización del escenario. Frases, fotografías y símbolos rodean a los personajes que actúan. Éste es un medio de no menos naturalidad que cualquier otro. Después de siglos de lectura generalizada los letreros han adquirido carácter de realidad. En épocas en las que es difícil y necesario crear claridad, el decorado puede separarse un poco más de las otras artes necesarias para una función de teatro, que en épocas en las que también debería ser independiente. El escenógrafo puede tomar posición a su manera frente a los acontecimientos. Pero su misión social es la misma que la de las otras artes.

C

Títulos que se anteponen a las escenas para que el espectador pueda pasar del «qué» al «cómo»; proyecciones que están en contraste con los hechos que suceden en el escenario; la exposición del aparato de la luz y de la música; la distanciación de lugares demasiado «conocidos» que los vuelve llamativos en su significado social verdadero; todo ello permite al espectador esa actitud deseada de la contemplación realista, que es tan necesaria en un mundo de premeditada confusión de los conceptos, de falsificación consciente o inconsciente de las emociones.

Sobre títulos

Contra los títulos, a los que corresponde una determinada manera de representación, se aduce a menudo que una de dos: o lo titulado está contenido en la escena en cuestión, y entonces el título es innecesario, o no está contenido, y entonces el título no sirve de nada. Se suelen recordar las frases de Goethe «¡Artista, haz arte, y no hables!» y «Percibimos la intención, y nos enfadamos». La vida carece de títulos. La historia, que consta de escenas titulables, transcurre como vida, lo que a menudo es subrayado por la parte burguesa, con el resultado de que su carácter histórico apenas se reconoce. Conocemos esos reportajes periodísticos que empiezan: «Pocos imaginaban que asistían a un momento histórico cuando...». Sin embargo, los periódicos sí desean que algunos acontecimientos sean entendidos como históricos. Entonces leemos: «El 30 de enero, día de la conquista del poder por Hitler, es una fecha histórica». O: «La colocación por Hitler de la primera piedra de la primera autopista es un hecho histórico». Ya el análisis superficial de ambas frases es

revelador. Sin duda ha supuesto una intervención radical en la vida de los obreros alemanes el hecho que muchos líderes obreros no reconocieran el significado histórico de la conquista del poder por Hitler. La tomaron por un trámite parlamentario, pero lo era únicamente si se toma por un mero trámite parlamentario la clausura del parlamento. La inauguración de las autopistas incide sólo indirectamente en la vida de los obreros (como método de crear trabajo haciendo preparativos para la guerra). Los esfuerzos de la propaganda nacionalsocialista por hacer de ello un hecho histórico significativo revela una intención engañosa: se pretende hacer creer que el pueblo alemán asiste al comienzo de unas obras de construcción beneficiosas para toda la nación. Indudablemente hay aquí intenciones que desenmascarar, y puede que irriten. Cuando subrayamos la importancia histórica del desahucio del parado X y mostramos este hecho como algo histórico también nos guían unas intenciones y también ellas pueden irritar, pero a otras personas, o mejor dicho a otra clase. Nuestra manera de actuar se propone convertir el hecho en un pivote histórico. El asistente casual al acto, el transeúnte y el vecino, raras veces reconoce el carácter histórico de ese desahucio, para él es un hecho cotidiano, corriente, suficientemente justificado, una desgracia para esas personas, como lo sería una enfermedad: ¿acaso la muerte, inevitable para todos, no obliga al inquilino a abandonar su vivienda? Sin embargo, el que piensa políticamente abstrae, ve la naturaleza social de esta desgracia, sabe que es evitable. Y es que ve el hecho históricamente, le pone un título que lo integra entre otros títulos en la historia: «El parado X es expulsado de su vivienda (1934)». El transeúnte y el vecino, que no abstraen o abstraen en una dirección equivocada

(«una desgracia inevitable»), están viendo el mismo suceso que el espectador político. En el desahucio todo lo histórico está «dentro». Pero la descripción del hecho que hagan los dos tipos de espectadores diferirá mucho. Únicamente en la descripción de uno de los espectadores se revelará el carácter histórico del desahucio, y se ordenarán y seleccionarán los datos observados para que sean puntos de partida de una acción que haga historia. No hay que dejarse engañar por el hecho de que, gracias a una larga costumbre literaria, las descripciones de escenas de este tipo, en las que se echan de menos las perspectivas históricas, resultan plásticas y ricas, vistosas y vivas, y que las descripciones que contienen perspectivas históricas puedan ser monótonas y aburridas. Si la ahistoricidad de las habituales descripciones burguesas es una necesidad histórica, no lo es en absoluto la falta de plasticidad de las descripciones históricas. Aquí sólo faltan técnica, tradición, éxito.

La cuestión de cómo llega a su eclosión la descripción intencionada, que permite la abstracción y la crítica y las ejecuta ella misma, es una cuestión capital: de su solución depende el éxito de las intenciones. De entrada, la riqueza de la descripción carente de intenciones (o intencionada involuntariamente, es decir, carente individualmente de intenciones, inconsciente al individuo en su intencionalidad de clase) es en general una riqueza de cosas superfluas. («Karl Marx, un judío que padecía del hígado, escribió *El capital*.) El que abstrae lo hace a menudo del azar; preocupado por poner orden en la materia, por aclarar las conexiones determinantes de los hechos históricos, se le pasa por alto el papel del azar en la historia. Su descripción sólo es válida para la masa de los fenómenos y fracasa ante el caso individual. Si hay una

contradicción entre el caso individual y el caso general se decide por el último, en lugar de incluir la contradicción en su descripción.

La proyección

Cuando apareció la técnica de la proyección se utilizó por los malos escenógrafos para sustituir decorados que crearan ilusión. Los buenos escenógrafos emplearon la proyección como una imagen, y escogieron para ella marcos reconocibles y atractivos. La utilización de la proyección, introducida genialmente por Piscator, convirtió el decorado en un actor más. Presentarlo como tal es una tarea constructiva de los escenógrafos. Todo lo que haya en el escenario se tiene que transformar cuando entre en escena este actor.

Esquema de los cuantos* de efecto

Facilita la revisión de lo ya hecho si el constructor escénico hace una pequeña tabla de los posibles efectos y registra para cada escena de cada pieza los cuantos de efecto.

* «Cuantos», referencia al «cuanto» = porción indivisible de la energía considerada como magnitud discreta.

Efectos pueden ser:

- Características sociales
- Características históricas
- Efectos de distanciación
- Efectos estéticos
- Efectos poéticos
- Innovaciones técnicas
- Efectos tradicionales
- Destrucción de la ilusión
- Valores expositivos
- Apoyándose en su tabla el constructor escénico puede

Pequeño curso particular para mi amigo Max Gorelik

1) El autor dramático (o constructor escénico) moderno se halla en una relación hacia su público mucho más complicada que la del comerciante hacia su cliente. Pero incluso el cliente no siempre tiene razón frente al comerciante, al no representar una entelequia inalterable, completamente conocida y definitiva. Ciertos apetitos y costumbres pueden ser inducidos artificialmente en el cliente –a veces hay que descubrirlos simplemente–. El granjero no sabía desde tiempos inmemoriales que necesitaba o podría necesitar un automóvil Ford. La rápida evolución económica y social de nuestro tiempo transforma acelerada y profundamente al espectador, exige de él y le facilita constantemente nuevas maneras de pensar, de sentir y de comportarse. Además hay –*Hanni-*

bal ante portas– una nueva clase delante de las puertas del teatro.

2) La lucha de clases agudizada produce en nuestro público tales contrastes de intereses que es incapaz de reaccionar de una manera homogénea y espontánea al arte. Por eso el artista no puede utilizar el éxito espontáneo como criterio válido para su obra. Tampoco puede reconocer ciegamente como juez rápido a la clase oprimida, pues el gusto y el instinto de ésta están, precisamente, oprimidos.

3) En tiempos como éstos el artista no tiene otra salida que hacer lo que le guste; con la esperanza de ser él mismo el espectador ideal. Eso no le recluye automáticamente en una torre de marfil, con tal de que se esfuerce tenazmente por participar en las luchas de los oprimidos, por descubrir los intereses de éstos y desarrollar su arte para ellos. Pero incluso en una torre de marfil está hoy mejor que en una villa de Hollywood.

4) El deseo de hacer pasar de contrabando ciertas verdades en forma de píldoras endulzadas causa mucha confusión. Eso significa pretender elevar el tráfico de estupefacientes a un nivel moral superior gracias a que se enseña la verdad a los intoxicados: éstos no son capaces de reconocerla, y menos de recordarla cuando vuelven en sí.

5) La manera cómo se provocan en Broadway o en Hollywood determinadas tensiones y emociones puede que sea muy artística, pero sólo sirve para combatir el insoportable aburrimiento que provoca en cualquier público la repetición constante de la mentira y la estupidez. Esa «técnica» se emplea y se desarrolla para despertar el interés por cosas e ideas que no son del interés del público.

6) El teatro de la burguesía parasitaria provoca un efecto

nervioso muy determinado, que no puede en absoluto equipararse con la experiencia del arte de épocas vitales. Produce «por arte de magia» la ilusión de que refleja hechos de la vida real para conseguir conmociones más o menos primitivas o sentimientos vagos que han de consumirse en la realidad en sustitución de las vivencias psicológicas de un público impotente y deformado. Una mirada rápida basta para constatar que esos efectos también se consiguen con imágenes completamente distorsionadas de la vida real. Muchos artistas incluso están convencidos de que la «experiencia del arte» acorde con nuestro tiempo *sólo* la producen estas imágenes distorsionadas.

7) Contra esto diremos que entre las personas existe un interés natural por determinados procesos, más allá de la esfera del arte. Este interés natural puede ser utilizado por el arte. También existe un interés espontáneo por el arte, es decir, por la capacidad de reflejar la vida real de una manera fantástica, original y personal, que es precisamente la del artista. Aquí hay tensión autónoma, que no *necesita* provocarse: lo que sucede en la realidad y cómo lo expresa el artista.

8) La defensa del teatro convencional sólo es posible si se utiliza la frase claramente reaccionaria de «el teatro es teatro» o «el drama es el drama». De este modo se restringe el concepto de drama al drama degenerado de la burguesía parasitaria. El rayo de Júpiter en las manitas de L. B. Mayer.* Véase el «conflicto» de la dramática isabelina, complicado, cambiante, en gran parte impersonal, siempre insoluble, y véase lo que hoy se ha hecho de él, ya sea en el drama contemporáneo o en la reproducción contemporánea de los

* Louis B. Mayer, productor de Hollywood.

dramas isabelinos. ¡Véase el papel de la identificación entonces y ahora! ¡Qué acto tan contradictorio, interrumpido y complicado en el teatro de Shakespeare! Lo que hoy nos presentan como las «eternas leyes del drama» son las leyes actuales, proclamadas por L. B. Mayer y el Theatre Guild.*

9) El desconcierto en torno al drama no aristotélico se creó al confundir el «drama científico» con el «drama de la era científica». Los postes fronterizos entre el arte y la ciencia no están siempre en el mismo sitio, las tareas del arte pueden ser adoptadas por la ciencia, las de la ciencia pueden ser adoptadas por el arte, pero el teatro épico siempre será teatro, es decir, el teatro sigue siendo teatro cuando se vuelve épico.

10) Sólo los enemigos del drama moderno, los paladines de las «eternas leyes del drama», afirmarán que el teatro moderno prescinde de las emociones cuando prescinde de la identificación. En realidad, el teatro moderno únicamente prescinde de un mundo de sentimientos ramplón, envejecido, subjetivo, y abre el camino a las emociones nuevas, múltiples, productivas socialmente, de una nueva era.

11) El teatro moderno no ha de ser juzgado por la medida en que satisface las costumbres del público, sino por la medida en que las cambia. No tenemos que preguntar si se atiene a las «eternas leyes del drama», sino si es capaz de dominar artísticamente las leyes por las que se rigen los grandes procesos sociales de nuestro tiempo. No si despierta el interés del espectador por la compra de entradas, es decir, por el teatro, sino si despierta su interés por el mundo.

* Theatre Guild, grupo de teatro creado en Nueva York en 1919.

IV

Sobre la música para el teatro y para el cine

Sobre el empleo de música para un teatro épico

Para el teatro épico se utilizó, por lo que se refiere a mi propia producción,* música en las siguiente obras: *Tambores en la noche, Vida del asocial Baal, La vida de Eduardo II de Inglaterra, Mahagonny, La ópera de tres peniques, La madre, Cabezas redondas y cabezas puntiagudas.*

En las primeras obras se empleó la música de una manera bastante corriente; se trataba de canciones o marchas y casi nunca faltaba una motivación naturalista para estas piezas musicales. Pero es cierto que la mera introducción de música rompía con la convención dramática de entonces: el drama perdía peso, se volvía más elegante; los espectáculos de los teatros adquirieron carácter artístico. La estrechez, densidad y pesadez de los dramas impresionistas y la monomanía de los dramas expresionistas fueron atacadas por la música simplemente por el hecho de que ésta introducía cierta variación. Al mismo tiempo, la música permitía algo que hacía mucho tiempo que no era habitual: el «teatro poético». Yo mismo escribí esa música. Cinco años más tarde la escribió Kurt Weill para el segundo montaje de la comedia *Hombre es hombre* en el Staatstheater de Berlín. Ahora la música era arte (tenía su propio valor). La comedia comprende escenas burlescas, y

* También Piscator utilizaba música, por ejemplo en *Der Kaufmann von Berlin. (El mercader de Berlín)*; Eisler, en *Konjunktur (Coyuntura)*; Weill, *Hoppla wir leben! (¡Carámba, vivimos!)*

Weill introdujo una pequeña serenata, con la que se mostraban proyecciones de Caspar Neher, además de una música guerrera y una canción cuyas estrofas se cantaban durante el cambio de decorado. Entretanto, sin embargo, se habían formulado las primeras teorías sobre la *separación de los elementos.*

La puesta en escena de *La ópera de tres peniques* en 1928 fue la demostración más triunfal del teatro épico. Propuso una primera utilización de la música según criterios nuevos. Su novedad más llamativa fue que los números musicales estaban estrictamente separados de los demás. Eso se percibía ya externamente por que la pequeña orquesta estaba instalada bien visible en el escenario. Cuando se cantaban las canciones la luz cambiaba, se iluminaba la orquesta y sobre el telón del fondo aparecían los títulos de cada número, por ejemplo «Canción de la insuficiencia del afán humano» o «La señorita Polly Peachum confiesa a sus horrorizados padres en una pequeña canción que se ha casado con el bandido Macheath» –y los actores cambiaban de posición para los números–. Había dúos, tríos, solos y coros. Las piezas musicales, en las que predominaba el espíritu de la balada, tenían carácter meditativo y moralizador. La comedia mostraba la relación estrecha entre la vida emocional de los burgueses y la de los ladrones callejeros. Éstos mostraban, también en la música, que sus sentimientos, emociones y prejuicios eran los mismos que los del burgués medio y del espectador. Un tema era, por ejemplo, la exposición de la tesis de que sólo lleva una vida agradable el que vive en la opulencia, aunque para ello tenga que prescindir de cosas «superiores». En un dúo amoroso se aseguraba que circunstancias externas, como el origen social de los enamorados o su situación económica, no debían influir en la elección del esposo o de la esposa. En un trío se expresaba pesadumbre porque la inseguridad que reina en este planeta no permite al hombre abandonarse a su natural inclinación a la bondad y al buen comportamiento. La canción de amor más tierna y delicada de la comedia describía el amor constante e imperecedero entre un proxeneta y su novia. Los enamorados describían, no sin emoción, su pequeño hogar, el burdel. La música contribuía así a desenmascarar la ideología burguesa, precisamente actuando de manera puramente emocional y sin renunciar a los habituales trucos narcotizantes. Se convertía, por así decir, en una ventiladora de basura, provocadora y denunciante. Las canciones se hicieron muy famosas, sus consignas aparecieron en artículos de fondo y discursos. Mucha gente las cantaba acompañándose al piano o siguiendo la grabación en disco, como solían hacer con las canciones de opereta.

La canción de este nuevo tipo fue creada cuando con motivo del Festival de Música de Baden Baden de 1927, en el que iban a presentarse óperas en un acto, invité a Weill a ponerle nueva música a media docena de canciones que ya tenía hechas. Hasta ese momento Weill había escrito sobre todo música bastante complicada, de tipo psicologista, y cuando aceptó componer canciones más o menos banales rompió valientemente con un tenaz prejuicio de la mayoría compacta de los compositores serios. El éxito de esta aplicación de la música moderna a la canción fue considerable. ¿En qué consistía la verdadera novedad de esta música, si descontamos la manera poco habitual de utilizarla?

El teatro épico se interesa principalmente por el comportamiento de los seres humanos entre sí, *allí donde es significativo (típico) desde un punto de vista histórico y social.* Trabaja las escenas en las que los hombres se comportan de manera que

aparecen visibles las leyes sociales que les rigen. Para ello han de encontrarse definiciones practicables, es decir, definiciones de los procesos que interesan, cuya utilización permite intervenir en esos procesos. El interés del teatro épico es, pues, un interés eminentemente práctico. Muestra el comportamiento humano como algo alterable, al hombre como dependiente de determinadas circunstancias económico-políticas y, al mismo tiempo, como capaz de cambiarlas. Un ejemplo: una escena en la que tres hombres contratan a un tercero para un asunto ilegal *(Hombre es hombre)* ha de ser relatada por el teatro épico de modo que el espectador pueda imaginar un comportamiento diferente de los cuatro hombres, es decir, que pueda imaginar circunstancias político-económicas en las que estos hombres hablaran de manera diferente, o una actitud de éstos frente a las circunstancias dadas, que a su vez les permitiera hablar de otra manera. En fin, al espectador se le da ocasión para criticar el comportamiento humano desde el punto de vista social, y la escena se representa como escena histórica. El espectador ha de estar, pues, en la situación de establecer comparaciones en lo que se refiere a los modos de comportamiento humanos. Eso significa, desde el punto de vista de la estética, que el gesto del actor es especialmente importante. Para el arte se trata de cultivar el gesto. (Naturalmente se trata de un conjunto de gestos socialmente relevante, no de un conjunto de gestos ilustrativos y expresivos.) El principio mímico es sustituido por el principio gestual.

Eso caracteriza una verdadera revolución de la dramática. La dramática sigue también en nuestra época las recetas de Aristóteles para la inducción de la llamada catarsis (purificación psicológica del espectador). En la dramática aristotélica

el héroe se ve trasladado por los hechos a situaciones en las que revela su más profundo ser. Todos los acontecimientos mostrados persiguen el objetivo de empujar al héroe a conflictos psicológicos. Quizá es una comparación blasfema pero sin duda útil si pensamos aquí en esos espectáculos de Broadway en los que el público gritando *«Take it off!»* obliga a las chicas a exhibir cada vez más su cuerpo. El individuo, cuyo ser más profundo sale a relucir, es, naturalmente, representativo del «hombre en sí». Cualquiera (también cualquier espectador) seguiría a la fuerza los acontecimientos representados, de modo que, en términos prácticos, en una función de *Edipo* tendríamos un patio de butacas lleno de pequeños Edipos, y en una función de *Emperor Jones* un patio de butacas lleno de pequeños Emperor Jones. La dramática no aristotélica no reduciría en absoluto a un destino inevitable los acontecimientos que presenta, y no entregaría al hombre maniatado, aunque reaccionando bella e importantemente, a ese destino, sino que, por el contrario, sometería precisamente ese destino al análisis y lo desenmascararía como el resultado de las maquinaciones humanas.

Esta aclaración, unida al análisis de algunas pequeñas canciones, podría parecer algo prolija si estas canciones no fueran los comienzos (aún muy pequeños) de un teatro diferente, moderno, o la parte de la música en ese teatro. El carácter de esta música con texto como carácter de una música gestual sólo puede explicarse a través de esas aclaraciones, que concretizan el objetivo social de las innovaciones. En términos prácticos la música gestual es una música que permite al actor exponer determinados gestos básicos. La así llamada música barata es ya desde hace tiempo una especie de música gestual, sobre todo en el cabaret y en la opereta. La música

«seria», por el contrario, aún se agarra al lirismo y cultiva la expresión individual.

La ópera *Grandeza y decadencia de la ciudad de Mahagonny* mostraba la aplicación de los nuevos principios con cierta amplitud. No quisiera dejar de mencionar que, según mi opinión, la música de Weill para esta ópera no es puramente gestual, aunque contiene muchas partes gestuales, las suficientes para poner en serio peligro el tipo habitual de ópera que en su forma actual podemos calificar de ópera puramente culinaria. El tema de la ópera *Mahagonny* es el arte culinario mismo, la razón de ello la expuse en mi ensayo «Notas sobre la ópera» en el volumen 5 de mis *Ensayos*. Allí también se explica que es imposible renovar la ópera en los países capitalistas, y se dan las razones de por qué. Todas las innovaciones que se introducen llevan simplemente a la destrucción de la ópera. Los compositores que intentan renovar la ópera, como Hindemith y Stravinsky, chocan inevitablemente con el aparato operístico. Los grandes aparatos como la ópera, el teatro, la prensa, etc., imponen de incógnito sus criterios. Cuando ya están utilizando desde hace tiempo el trabajo mental (en este caso, música, literatura, crítica, etc.) de los trabajadores intelectuales, que aún se benefician de él –desde un punto de vista económico aún pertenecen a la clase dominante, pero desde un punto de vista social ya se están proletarizando–, para satisfacer a sus organizaciones de público, y por lo tanto valoran este trabajo según sus criterios y lo canalizan por sus circuitos, los trabajadores intelectuales siguen bajo la ilusión de que todo el tinglado está montado meramente para explotar su trabajo intelectual, es decir, que es un proceso secundario que no influye en su trabajo, sino que sólo le procura influencia. Esta confusión reinante entre

músicos, escritores y críticos sobre su situación real tiene consecuencias gravísimas que no se consideran lo suficiente. Porque en la creencia de que son dueños de un aparato que los posee a ellos en realidad defienden un aparato sobre el que ya no ejercen control alguno, que ya no es, como todavía creen, un medio para los productores sino que se ha convertido en un medio contra ellos, es decir, contra su propia producción (en tanto que ésta persigue tendencias propias, nuevas, no aceptables para el aparato o contrarias a él). Su producción adquiere el carácter de producción de proveedores. Surge un concepto del valor basado en las posibilidades de explotación. Y eso tiene como resultado que se examine cada obra de arte por su idoneidad con respecto al aparato. Entonces se dice: esta o aquella obra es buena; pero eso significa aunque no se diga: es buena para el aparato. Éste, sin embargo, está determinado por la sociedad establecida y sólo acepta lo que lo mantiene en vida en ella. Toda innovación que no ponga en peligro la función social de este aparato de la burguesía tardía, que no es otra que el pasatiempo vespertino burgués tardío, podrá ser discutida. Pero no se pueden discutir las innovaciones que insisten en su cambio de funciones, que dan al aparato una situación diferente en la sociedad, por ejemplo pretenden integrarlo en los centros docentes o en los grandes organismos de publicación. La sociedad absorbe a través del aparato lo que necesita para reproducirse a sí misma; por lo tanto sólo pasará una «innovación» que conduzca a la renovación pero no al cambio de la sociedad establecida –con independencia de que esa sociedad sea buena o mala–. En general los artistas no piensan en cambiar el aparato porque creen tener en sus manos un aparato que sirve a lo que ellos inventan libremente, es decir, que cambia

automáticamente con cada una de sus ideas. Pero los artistas no inventan libremente; el aparato cumple su función con ellos o sin ellos, los teatros se abren cada noche, los periódicos aparecen varias veces al día; y absorben lo que necesitan; y necesitan sencillamente una determinada cantidad de material.[10]

Los peligros que emanan del aparato se evidenciaron en el montaje de *La madre* en Nueva York. Por su postura política el Theatre Union se diferenciaba considerablemente de los teatros que habían puesto en escena la ópera *Mahagonny*. A pesar de ello el aparato reaccionó como un aparato para la creación de estados narcóticos. Eso desfiguró no sólo la pieza, sino también la música, y se malogró en gran medida el efecto didáctico. En *La madre* la música se insertaba con más empeño que en otras obras del teatro épico para permitir al espectador la actitud, descrita más arriba, de contemplación crítica. La música de Eisler no es en absoluto lo que se dice fácil. Como música es bastante complicada, y no conozco otra más seria que ésta. Permitía de forma admirable ciertas simplificaciones de problemas políticos difíciles cuya solución es vital para el proletariado. En la pequeña obra, en la que se rebaten las acusaciones de que el comunismo prepara el caos, la música procura oídos a la razón por su gesto de amable exhortación. A la pieza «Elogio del aprendizaje» que relaciona la cuestión de la toma del poder por el proletariado con la cuestión del aprender, la música le confiere un gesto heroico y, al mismo tiempo, natural y alegre. De este modo también el coro final «Elogio de la dialéctica», que fácilmente podría convertirse en un canto triunfal puramente emocional, se mantiene en el ámbito de la razón gracias a la música. (Es un error frecuente cuando se afirma que esta clase de espectáculo –épico– renuncia por completo al efecto emocional: en realidad las emociones están clarificadas, evitan el subconsciente como fuente y no tienen nada que ver con estados de embriaguez.)

[10] Los creadores, por el contrario, dependen por completo del aparato, económica y socialmente, el aparato monopoliza su efecto, y cada vez más los productos de los escritores, compositores y críticos adquieren carácter de materia prima: el aparato se encarga de la manufactura.

El que cree que a un movimiento de masas, que se enfrenta a la fuerza, la opresión y la explotación extrema, no le corresponde un gesto tan severo y al mismo tiempo tan delicado y razonable como el que propaga esta música, no ha comprendido un aspecto fundamental de esa lucha. Pero está claro que el efecto de una música como ésta depende mucho de la manera cómo se utiliza. Si los actores no captan su gesto hay pocas esperanzas de que pueda cumplir con su función de organizar determinadas actitudes de los espectadores. Son necesarias una educación concienzuda y una rigurosa formación de nuestros teatros obreros para que cumplan con las tareas encomendadas y agoten las posibilidades que se les ofrecen. También su público tendrá que recibir de ellos una cierta formación. Hay que conseguir mantener el aparato productivo del teatro obrero fuera del comercio de estupefacientes generalizado del sistema teatral burgués.

Para la obra *Cabezas redondas y cabezas puntiagudas*, que a diferencia de *La madre* se dirige al «gran» público y tiene en cuenta en mayor medida las puras necesidades de diversión, Eisler escribió la música de las canciones. También esta música es, en cierto sentido, filosófica. También ella evita los efectos narcóticos, principalmente uniendo la solución de problemas musicales con la clarificación ostensible del sentido político y filosófico de los poemas.

De todo lo dicho se coligen las dificultades que plantea a la música cumplir con las tareas que le encomienda el teatro épico.

Aún hoy sigue escribiéndose la música «vanguardista» para la sala de conciertos. Una mirada sobre los oyentes de conciertos demuestra lo imposible que es utilizar con fines políticos y filosóficos una música que produce tales efectos. Vemos filas enteras de personas sumidas en un extraño estado de embriaguez, totalmente pasivas, ensimismadas, gravemente intoxicadas a todos los efectos. La mirada fija, turbia, demuestra que esta gente está rendida, impotente y desvalida a sus movimientos emocionales descontrolados. El sudor en sus frentes demuestra su agotamiento por esos excesos. La peor película de gángsters trata más como seres pensantes a sus espectadores. La música se presenta como «el destino irremediable». Como el destino complicado, absolutamente imprevisible, de esta época de la explotación más horrible y consciente del hombre por el hombre. Esa música sólo tiene ambiciones puramente culinarias. Seduce al oyente a un acto de placer debilitador por estéril. Ningún refinamiento me persuadirá de que su función social es otra que la de los espectáculos burlescos de Broadway.

Es evidente que entre los compositores serios ya está surgiendo un movimiento contra esta función social depravadora. Los experimentos que se hacen en el campo de la música se incrementan de manera notable; la música nueva hace todo lo posible no sólo en la manera cómo trata el material musical, sino también en relación con la conquista de nuevas capas de consumidores. A pesar de ello hay toda una serie de problemas que todavía no puede resolver y en cuya solución ni siquiera está trabajando. El arte de poner música, por

ejemplo, a poemas épicos se ha perdido por completo. No sabemos qué música tenían la *Odisea* o la *Canción de los Nibelungos*. Nuestros músicos ya no saben cómo acompañar el recitado de relatos épicos de alguna extensión. La música educativa también yace postrada, ¡y eso que hubo tiempos en que la música se utilizaba con fines terapéuticos! Nuestros compositores dejan por lo general en manos de los taberneros el estudio de los efectos de su música. Uno de los pocos resultados de investigaciones que he visto en el curso de una década ha sido la declaración del dueño de un restaurante parisino sobre los diversos encargos que sus clientes hacían bajo los efectos de diversas músicas. Decía haber descubierto que con determinados compositores se consumían regularmente determinadas bebidas. Sin duda el teatro ganaría mucho si los músicos fueran capaces de producir música que obtuviera efectos previsibles en los espectadores. Eso descargaría considerablemente a los actores; especialmente deseable sería, por ejemplo, que los actores actuaran *en contra* del ambiente creado por la música. (Para los ensayos de obras dramáticas de estilo elevado parece que la música actual es suficiente.) El cine mudo ofreció la ocasión para algunos experimentos sobre música evocadora de determinados estados de ánimo. He escuchado interesantes piezas de Hindemith y sobre todo de Eisler. Éste escribió incluso música para películas totalmente convencionales, música muy rigurosa, por cierto.

Pero el cine sonoro, como una de las ramas florecientes del tráfico de estupefacientes internacional, no prolongará estos experimentos durante mucho tiempo.

Junto al teatro épico la *pieza didáctica* ofrece, en mi opinión, una perspectiva a la música moderna. Weill, Hin-

demith y Eisler han escrito música extremadamente interesante para algunos modelos de este tipo. (Weill y Hindemith, en colaboración, la música para una pieza didáctica radiofónica, *El vuelo de Lindbergh*; Weill para la ópera escolar *El que dice sí*; Hindemith para *La pieza didáctica de Baden sobre el consentimiento*; Eisler para *La decisión*).

Sobre música gestual

1 Definición

Bajo gesto no ha de entenderse gesticular; no se trata de movimientos de manos que subrayan o aclaran. Se trata de actitudes totales. Un lenguaje es gestual cuando se basa en el gesto, anuncia determinadas actitudes del que habla, y que éste adopta frente a otras personas. La frase «arráncate el ojo que te escandaliza» es gestualmente más pobre que la frase «si tu ojo te escandaliza arráncatelo». En esta última aparece de momento el ojo, luego, la primera mitad de la frase contiene el gesto claro de la aceptación de algo y al final viene, como un ataque, como un consejo liberador, la segunda mitad de la frase.

2 ¿Un principio artístico?

Para el músico esto es, de momento, un principio artístico y

como tal no demasiado interesante. Quizá le ayude a dar una forma a su texto especialmente viva y fácilmente asimilable. Pero lo importante es que este principio del fijar la atención en el gesto le permita adoptar una actitud política haciendo música. Para ello es necesario que desarrolle un gesto social.

3 ¿Qué es un gesto social?

No todo gesto es un gesto social. La actitud de defensa ante una mosca no es, de momento, un gesto social, la actitud de defensa ante un perro podría serlo, si por ella se expresa por ejemplo la lucha que un hombre mal vestido ha de entablar con los perros guardianes. Los equilibrios para no caerse en una superficie resbaladiza producen un gesto social cuando alguien pudiera «perder la cara» al resbalar, es decir, sufriera menoscabo en su autoridad. El gesto del trabajo es sin duda un gesto social, ya que la actividad destinada a dominar la naturaleza es una tarea de la sociedad, un asunto entre personas. Por otro lado, en tanto que un gesto de dolor sea tan abstracto y general que no traspase el ámbito puramente animal no será un gesto social. El arte tiende a menudo a desocializar el gesto. El artista no descansa hasta que no logra «la mirada del perro apaleado». Entonces el hombre no es más que «el hombre», su gesto está desnudo de cualquier peculiaridad de tipo social, está vacío, es decir, no es un asunto o una medida del hombre particular entre otros hombres. La «mirada del perro apaleado» puede convertirse en gesto social si se muestra cómo, a través de determ[inadas] acciones de los hombres, el hombre individual es

do al nivel animal; el gesto social es el gesto relevante para la sociedad, el gesto que permite sacar conclusiones sobre la situación social.

4 *¿Cómo puede el compositor reflejar en su actitud hacia el texto su actitud en la lucha de clases?*

Supongamos que en una cantata sobre la muerte de Lenin el músico quiere reflejar su actitud en la lucha de clases. El relato sobre la muerte de Lenin naturalmente puede transmitirse, por lo que se refiere al gesto, de manera muy diversa. Una cierta compostura solemne aún no dice mucho, ya que también puede considerarse adecuada para el enemigo en caso de muerte. La rabia contra la «naturaleza ciega», que se lleva al mejor de la comunidad en un mal momento, no sería un gesto comunista, como tampoco lo sería la resignación filosófica ante el «imperio del destino». El gesto del dolor comunista por un comunista es un gesto especial. La actitud del músico hacia su música, del disertador hacia su disertación, manifiesta el grado de su madurez política y, con ello, de su madurez humana. La razón por la que una persona siente dolor y el carácter de su dolor revelan su grandeza. Elevar el dolor a un nivel superior, convertirlo en algo que haga avanzar la sociedad, constituye una tarea artística.

5 *Inhumanidad de los temas en sí mismos*

Los temas en sí tienen, en cierto sentido, algo ingenuo, desprovisto de cualidades, vacío y autosuficiente, como todos

los artistas saben. El gesto social, la crítica, la astucia, la ironía, la propaganda, etc., introducen en ellos el elemento humano. La pomposidad fascista, tomada como simple pomposidad, tiene un gesto vacío, el gesto de la pomposidad como tal, una presencia sin cualidades, en lugar de personas que andan hay personas que avanzan con solemnidad, hay bastante rigidez, mucho colorido, mucho sacar pecho arrogantemente, etc.; todo ello podría ser el gesto de una diversión popular, algo inocuo, puramente fáctico, dado. Pero cuando los pasos solemnes se dan sobre cadáveres surge el gesto del fascismo. El artista, por lo tanto, ha de adoptar una actitud hacia el hecho de la pomposidad, no puede dejarlo hablar por sí mismo, que se exprese simplemente como le apetezca.

6 *Criterio*

Un excelente criterio frente a una pieza de música con texto es mostrar con qué actitud, con qué gesto, el intérprete ha de presentar las diversas partes: mesurado o furioso, humilde o despectivo, comprensivo o desdeñoso, astuto o ingenuo. En cualquier caso serán preferibles los gestos más corrientes, más vulgares y más banales. De este modo se podrá aquilatar el valor político de la pieza musical.

Pequeña rectificación

En el debate sobre el expresionismo en *Wort* ha sucedido algo en el acaloramiento de la discusión que requiere una pequeña rectificación.

Lukács ha vilipendiado a mi amigo Eisler, que a nadie le parecerá un esteta anémico, porque, según él, en la ejecución del testamento no ha mostrado a la vista de la herencia la requerida emoción piadosa. Según Lukács estuvo rebuscando en ella y se negó a aceptarla en su *totalidad*. Bueno, quizá al ser un exilado no esté en situación de transportar tantas cosas de un lado al otro.

Pero permítanseme unas líneas para las formalidades del asunto. Se habló en esa ocasión de «los Eisler», que tenían que hacer o dejar de hacer no sé qué cosas. Opino que Lukács debe evitar estrictamente utilizar ese plural mientras entre nuestros músicos sólo exista, de hecho, un Eisler. Los millones de obreros de raza blanca, negra y amarilla que han heredado las canciones de masas de Eisler estarán sin duda de acuerdo conmigo en esto. Pero también se confundiría a numerosos expertos en música –que [admiran] los trabajos de Eisler, en los que como me han dicho desarrolla genialmente el patrimonio de la música alemana– si la emigración alemana, emulando a las siete ciudades griegas que se peleaban por haber dado al mundo a Homero, se dejara llevar a la fanfarronada de decir que tenía siete Eislers.

Sobre la música escénica

El drama clásico de la burguesía alemana utiliza raramente música escénica, el naturalismo del Imperio no hace casi uso de ella, el expresionismo de la República de Weimar sólo ocasionalmente. La función de la música en montajes de *Egmont, La doncella de Orleans, El viaje de Hannele al cielo* y *El sueño* era la misma.

La dramática no aristotélica, interesada en una ampliación decisiva del sector musical, encontró «la» música en una situación nada halagüeña. Bismarck había fundado el Imperio y Wagner la «obra de arte total», ambos forjadores habían forjado y fundido, y París fue conquistado por ambos. Los desdichados banqueros de Wall Street habían sido obligados por Wagner a dedicarse a los asuntos confusos y nada prometedores de Wotan. La insinuación de que el redentor no debía bajo ningún concepto ser preguntado por su origen fue bien comprendida en estos círculos. Para una redención (sin rebaja de los precios de entrada) se pagaron máximos precios. Los viejos y los nuevos maestros cantores de Nuremberg inspiraron respeto y simpatía. La música se comportaba como el lacayo tiránico de la burguesía: se anunciaba «la venida de un arquetipo». Luego la música «seria» se retiró a la torre de marfil, incapaz de responder a las exigencias más o menos morales del mercado, y allí «siguió desarrollándose». Se volvió más y más absoluta cuanto más decrecía la demanda. En el calor de los mercados la carne se estropeaba rápidamente, la floreciente industria frigorífica propuso la creación de un innovador sistema de refrigeración. Se descubrió que el calor extremo y el frío extremo crean sensaciones parecidas.

A nosotros nos interesaba poco la música psicológica. Preferíamos volver a las funciones que Mozart había encomendado a la música en su *Don Juan*. Esa música expresaba, por así decir, los modales de los seres humanos –si los tomamos en un sentido amplio–. Mozart expresaba las actitudes socialmente relevantes de los seres humanos, productos como coraje, gracia, malignidad, ternura, soberbia, cortesía, dolor, servilismo, concupiscencia, etc.

Una gran parte de la música contemporánea era introspectiva y consistía en descripciones de estados de ánimo subjetivos. Al contagiar enseguida emocionalmente al oyente e inspirarle su mismo estado de ánimo, esa música no permite el enjuiciamiento (de tipo racional y emocional) del estado de ánimo en cuestión, y por eso está bien empleada donde los sucesos del escenario permiten ese enjuiciamiento (por ejemplo cuando la persona o el grupo de personas, cuyo estado de ánimo desesperado o triste u optimista la música expresa, se comportan aparentemente de manera confiada o alegre o angustiada).

Sobre la música en el cine

¿Las experiencias del teatro son válidas para el cine?

La naturaleza especial de los experimentos que hizo el teatro alemán anterior a Hitler permite utilizar sus experiencias

también para el cine –con la condición de que se haga con cuidado–. Ese teatro debe no poco al cine. Utilizó elementos épicos, gestuales y de montaje que aparecían en el cine. Incluso hizo uso del cine mismo, utilizando material documental. Algunos estetas protestaron, creo que sin razón, contra el empleo de material fílmico en obras de teatro. Para que el teatro siga siendo teatro no hace falta desterrar el cine, basta con utilizarlo teatralmente. También el cine puede aprender del teatro y utilizar elementos teatrales. Eso no significa fotografiar el teatro. En realidad el cine utiliza constantemente elementos teatrales. Cuanto más inconscientemente lo hace tanto peor los emplea. ¡Es deprimente cuánto teatro malo produce! El giro hacia la discreción y el aprovechamiento de tipos dados, el rechazo de la expresión exagerada que se produjeron en el paso del cine mudo al cine sonoro, le ha costado mucha expresión al cine sin por ello liberarlo de las garras del teatro. Basta escuchar desde los pasillos a esos actores preocupados por no exagerar y enseguida se percata uno de lo engolado y poco natural que hablan.

Inflación musical en el cine

La *inundación musical de nuestras películas* es del todo comprensible. Una práctica razonable de la época del cine mudo, cuando la música jugaba el papel que había jugado desde tiempos inmemoriales en la pantomima, se convirtió en una discutible costumbre en el cine sonoro, que como el drama no tiene nada que ver con la pantomima. Se ahogan los diálogos en música. Desde el punto de vista musical convertimos a nuestros actores en cantantes de ópera mudos. Lo único que

se puede aducir para seguir poniendo tanta música a las películas es que en el fondo ya no se oye, porque cuando hasta un 75 % de la duración de una película está acompañado por música, como sucede en una película de tipo medio, se produce una inflación y una desvalorización total de la música.

La oportunidad

Por otro lado la sociedad está en constante evolución, por la simple razón de que produce contradicciones. Si cada uno de sus elementos constituyentes depende de todos los demás elementos constituyentes, cada uno de ellos también tendrá la oportunidad de influir sobre todos los demás. Cada elemento amplía sus oportunidades según considere o no la situación total. Eso lo olvidan o minimizan los cínicos. Aceptar aquí una dependencia no significa renunciar a la lucha sino lanzarse a ella.

Premisas para la colaboración sobre una base de desigualdad

El músico ha de adaptarse al narrador cine, no sólo por razones técnicas, sino también porque el cine como medio de distracción popular tiene instalada hoy la música sólo en cantidad muy limitada, y como elemento añadido o auxiliar. Tampoco esto es razón para el derrotismo. También aquí son posibles los cambios. La colaboración entre partes de fuerza desigual depende, en el fondo, de que el más fuerte reconozca al más débil como productor independiente. Si la intransigencia de la música es imposible, tampoco el cine gana lo que

podría ganar con la sumisión total de la música. El harakiri de la música, su total disolución, tampoco sirve de mucho.

También el escaso radio de acción es un radio de acción

Por otro lado la sociedad está en constante evolución, por la simple razón de que produce contradicciones. La distracción bien puede formar parte de la subsistencia, pero al mismo tiempo puede ponerla en peligro por su forma específica. Para vivir puedo necesitar la droga y al mismo tiempo poner en peligro mi vida debido a ella. Las circunstancias a lo mejor me obligan a pedir al arte que dé carácter narcótico a sus creaciones, y a lo mejor tengo que pedirle, al mismo tiempo, que participe en la eliminación de esas circunstancias. De este modo los artistas reciben un mandato contradictorio, y lo saben más o menos. No sólo ellos, incluso la industria percibe ese mandato, porque proviene de víctimas que también son clientes. Aquí hay una oportunidad para los artistas que tienen que ver con el cine, una pequeña oportunidad, pero es la única. No deben especular sobre cuánto arte está dispuesto a admitir el público. Tienen que descubrir con qué mínimo de anestesia está dispuesto a pasarse el público en su diversión. Este mínimo será aquel máximo.

¿Colaboración?

La división de trabajo en nuestra industria está organizada de manera que no sólo garantiza la realización técnica de la pro-

ducción, sino también el sistema que regula la explotación de la producción. Estas dos funciones, que debe cumplir todo equipo que trabaja en una película, se contradicen en cierto modo. Los músicos, guionistas y directores cumplen mejor la primera de esas funciones si se olvidan de la segunda. Cálculos puramente económicos fuerzan a la industria a introducir novedades cuidando al mismo tiempo de que todo siga igual; al comprar innovaciones y al mismo tiempo comprar métodos que liquiden las innovaciones, los equipos se resienten pero también pueden sacar provecho de ello.

Música de situación

El cine americano no ha salido todavía del estadio de la comicidad de situación y la tragedia de situación. El amante, el canalla, el héroe, el manipulador de tipo medio son movidos por determinados campos de situación. La música, por lo tanto, es música de situación. Expresa, por así decir, las emociones del guionista. Sus «¡Ay, qué triste!» y «¡Ay, qué emocionante!» son puestos en música. Como hay caracteres, hay un espantoso vacío para esta música dramática. A diferencia de los americanos, que están muy orgullosos de su individualismo, pero que en sus películas no tienen individualidades (exceptuando quizá las de Orson Welles, en las que aparecen individualidades dañadas), los rusos han creado sobre su base manifiestamente colectivista películas con verdaderas individualidades (*La madre, La juventud de Maxim, El embajador de la flota báltica*, etc., etc.). Su música de acompañamiento, que también posee carácter dramático, tiene en general menos dificultades, según mi opinión.

La separación de los elementos

Quizá conviene comentar aquí ciertos experimentos muy avanzados que se han hecho sólo en el cine documental dentro del terreno del cine, es decir, de manera muy restringida, pero que han adquirido bastante importancia en el teatro. Se trata de la *separación de los elementos de la obra de arte teatral*, ensayada sobre todo en la Alemania anterior a Hitler. Es decir, la música y la acción se trataban como elementos completamente independientes de la obra de arte. Las piezas musicales se montaban abiertamente en la acción. El estilo interpretativo de los actores cambiaba cuando surgían canciones o una música subrayaba un diálogo. En general la orquesta estaba a la vista y cuando tocaba se integraba en el decorado gracias a una iluminación especial. El tercer elemento independiente lo constituía el decorado, y así era también posible incluir momentos en los que la música y el decorado trabajaban juntos, pero sin acción, por ejemplo cuando en *Hombre es hombre* sonaba una serenata y se mostraban proyecciones. En la ópera *Grandeza y decadencia de la ciudad de Mahagonny* se empleó este principio de otra manera: los tres elementos acción, música y decorado aparecían juntos y, sin embargo, separados, cuando en una escena que muestra cómo un hombre se mata a comer, aparecía en tamaño gigantesco un comilón, mientras el actor (que no se le parecía) interpretaba la escena de la comida suicida y un coro relataba cantando lo que iba sucediendo. La música, el decorado y el actor representaban independientemente el mismo hecho. Estos ejemplos son relativamente extremos, y no creo que algo parecido sea posible en el cine de hoy; los cito sobre todo para mostrar lo que se entiende bajo *separación de los ele-*

mentos. En cualquier caso este principio permite utilizar música con valor propio para potenciar el efecto total. Tres de los mejores compositores alemanes, Eisler, Hindemith y Weill, colaboraron en estos experimentos.

Separación de los elementos en el cine

Empleado con precaución, este principio de la separación de los elementos *música* y *acción* también podría proporcionar algunos nuevos efectos al cine. Sería necesario, desde luego, que el músico no fuera invitado a intervenir después del hecho, como suele ser habitual. Debería ser incluido desde el principio en la planificación de los efectos de la película. Porque la música puede hacerse cargo desde el principio de determinadas funciones que deben serle reservadas. Cuando por ejemplo se quiere y puede utilizar la música para expresar procesos anímicos en las personas, ya no se necesita toda esa acción dedicada a expresar los citados procesos anímicos. El proceso de maduración de una decisión hasta convertirse en acción, por ejemplo, se puede entonces mostrar como pantomima en un hombre; es decir, se puede mostrar al hombre solo, yendo y viniendo, mientras la música se encarga de representar su curva emocional. Cuanto menos mímica produzca el actor más fuerte será, probablemente, el efecto. En una escena así la música actúa con toda independencia y aporta un apoyo verdaderamente dramático. Consideremos otra posibilidad: un joven sale remando al lago con su novia, hace volcar la barca y deja que se ahogue la muchacha. El músico puede hacer dos cosas. Puede anticipar en su música de acompañamiento los sentimientos del espectador, acumular la tensión, describir la maldad de la acción, etc. Pero también puede expresar en su música la belleza del paisaje del lago, la indiferencia de la naturaleza, lo cotidiano del acto en cuanto que sólo se trata de una excursión. Si elige esta posibilidad, haciendo parecer tanto más terrible y antinatural el crimen, confiere a la música una función mucho más independiente.

Premisa para una colaboración sobre la base de la desigualdad

Dentro del equipo que trabaja en una película progresista la posición de la música es débil de entrada porque puede utilizarse con especial facilidad para «dar a la industria lo que es de la industria».

Cuestión de cantidad

Si la música puede decir tanto deberá estarle permitido, para que se la oiga, hablar relativamente poco. La música será tanto más importante cuanto en menor cantidad sea utilizada. Y cumplirá tanto mejor sus funciones cuanto menos sean éstas. Sobre todo han de diferenciarse cuidadosamente las funciones. Sería por ejemplo un error emplear, en las dos escenas citadas en la página 244, la música de la manera aconsejada, si las dos escenas son consecutivas. En ese caso la función de la música sería demasiado dispar. El oyente no sería capaz de dar el salto con ella. También hay que saber que se pagará la posible ventaja de mejorar con música una escena hablada un poco floja con la desventaja de que la

música pueda fallar en la siguiente escena. La música comparte esta característica con otras drogas.

¿Es posible estandarizar los efectos emocionales de la música?

Los músicos saben poco sobre los efectos de la música. En general dejan su estudio en manos de los taberneros. Uno de los pocos resultados de investigaciones que he visto en el curso de una década ha sido la declaración del dueño de un restaurante parisino sobre los diversos encargos que sus clientes hacían bajo los efectos de diferentes músicas. Decía haber descubierto que con determinados compositores se consumían regularmente determinadas bebidas. Sin duda el cine ganaría mucho si los músicos fueran capaces de producir música que obtuviera efectos previsibles en los espectadores. Se obtendrían así decorados musicales, plataformas emocionales, y si fueran suficientemente atonales, se alcanzaría incluso la estandarización. La constante utilización probablemente no debilitaría el efecto sino que, por el contrario, lo reforzaría. Unidos una y otra vez a acciones excitantes estos decorados transferirían las excitaciones consabidas a las nuevas acciones con las que se los relacionara. El teatro chino conoce efectos de máscaras de este tipo.

Velocidad

En la invención tanto de moldes como de formas originales el compositor debería liberarse de lo convencional ya que nuestras convenciones no son propicias a los moldes. Para una persecución, por ejemplo, generalmente se escribe una música rápida. Sin embargo, diferentes consideraciones aconsejan que la música represente obstáculos y no el movimiento. Bloques de tonos aislados, a una distancia de al menos diez segundos, producen una buena multiplicación de la sensación de velocidad. La música implanta así un reloj.

Ambientes naturales

Las descripciones naturalistas no son siempre las más efectivas para los ambientes naturales.

Multiplicación del placer artístico a través de la música

La completa desactivación de nuestro público de conciertos se refleja en la glorificación del director de orquesta. En este caso el público incluso puede consumir el modo y la manera cómo se produce la música. El acto de producir se vuelve consumible. Además este mago representa el efecto que pretende obtener, se hace el sorprendido, el entusiasmado, el enternecido, el sensible, el esperanzado, el alegre, el atenazado por las dudas, el psicológicamente purificado, etc. Servicios parecidos presta la música al cine. Cuando el rey de las ratas de ballet, llamado director de orquesta, expresa con gestos el dulce dolor que, según su opinión, ha de producir la interpretación de la partitura, parece estar sólo empeñado en contagiar a los músicos su propio dolor. En realidad pretende con-

tagiar con él al público, directamente, por encima de la música. La música del cine también anticipa lo que la acción, allá en la pantalla, ha de provocar. Disfruta por adelantado. Intenta expresar por sí misma el vendaval de emociones que los hechos fílmicos han de provocar (y quizá no provocan).

El arte como «fenómeno»

Forma parte de los experimentos de hipnosis que las manipulaciones necesarias sean lo más imperceptibles posible, al menos una vez iniciada la hipnosis. El hipnotizador evita entonces todo lo que pudiera atraer la atención sobre su persona. El método Stanislavski, en sus intentos para crear ambiente, convierte al actor en «recipiente para la palabra», en discreto «servidor del arte», etc. Se ocultan las fuentes de luz y de sonido, el teatro no quiere ser identificado como teatro, se presenta anónimo. En estas circunstancias el decorado no tiene ningún interés en aparecer como decorado y se presenta como naturaleza, a veces incluso como naturaleza potenciada. Así se comprende por qué se ensalza como la mejor música de cine la música que no se oye.

Sentimiento de la lógica

Como ya dijimos, la música se emplea en el cine a menudo para «ahogar en música» arbitrariedades, saltos e incoherencias. Para los músicos es fácil fabricar con notas musicales una cierta lógica artificial, es decir, la sensación de fatalidad, de inevitabilidad, etc. El músico suministra la lógica como ciertos cocineros suministran comprimidos de vitaminas con sus platos. En realidad, la capacidad de los músicos de hacer surgir, gracias a ciertos recursos, la lógica constructiva inherente a sus piezas musicales y producir así un gusto peculiar por la lógica podría alcanzar, bien empleada, importancia para el cine. Con una música así se pueden unir acontecimientos aparentemente inconexos, se puede dar una dirección determinada a acontecimientos contradictorios. Dicho de otro modo: si la música coloca al público en la actitud «coleccionadora de detalles», constructiva, el guionista puede describir el curso de los acontecimientos de manera mucho más dialéctica, es decir, en su verdadera contradicción y discontinuidad. Un ejemplo: hay que mostrar a un hombre influido a) por la muerte de su padre, b) por el alza de la bolsa, c) el estallido de la guerra. Si la música garantiza la síntesis de estos acontecimientos el montaje podrá ser más rico, más complicado, incluso más extenso. –En el documental, Eisler e Ivens han utilizado de esta manera la música yuxtaponiendo en una película dos grandes procesos, la conquista de tierra cultivable gracias a la construcción del dique del Zuiderzee y la quema de trigo canadiense para mantener los precios.

Arte como entretenimiento

Un ejemplo para «arte como entretenimiento»: en la parábola *Hombre es hombre* el héroe, un pequeñoburgués, ha sido atraído a un campamento militar por el señuelo de que allí podría hacer negocios. Pasa la noche sentado en una silla. En ese momento, la función le mostraba sentado en su silla de madera mientras sonaba una serenata. Ahí se mezclaban tres

elementos sin mezclarse por completo: decorado, fábula y música. El decorado daba más un puro efecto visual que una ilusión, la fábula retrocedía como experiencia y permitía la meditación, la música no provenía del «ambiente» sino de las bambalinas y conservaba su carácter de concierto. El drama, la música y la arquitectura se presentaban como artes independientes en un entretenimiento evidente.

Función de las innovaciones

Hay que reconocer que los experimentos del teatro alemán estaban dirigidos precisamente contra la función narcótica del arte. No se trataba únicamente de hacer un teatro «fuerte», «cercano a la vida», «convincente», sino más bien de proporcionar imágenes de la realidad que hicieran «dominable» la realidad reflejada. También había excitación, sin la que hoy no se puede imaginar el teatro; pero se parecía más a la excitación de gente que encuentra petróleo que a la de niños montados en un tiovivo. Y la música tenía la misión de evitar al público caer en «trance». No se hacía cargo de la multiplicación de efectos existentes o incipientes, sino que interrumpía esos efectos o los manipulaba. Si por ejemplo había canciones en una obra dramática, la acción no «pasaba» simplemente a las canciones, los personajes del drama no rompían a cantar. Por el contrario, interrumpían claramente la acción, adoptaban una postura para cantar y cantaban su canción de una manera que no correspondía del todo a la situación; además sólo trasladaban a esa exhibición musical unos pocos rasgos escogidos de los personajes que interpretaban. En pasajes melodramáticos la música se

encargaba de que el público descubriera la oquedad y el convencionalismo de ciertas escenas interpretadas con seriedad absoluta por los actores. La música también podía generalizar determinados momentos de escenas interpretadas de manera realista, y presentarlas como típicas o históricamente significativas. Cito estos ejemplos porque es necesario comprender que las innovaciones, por su función, no fomentaban la venta de estados de trance al público.

Mezcla de las funciones

En la película de Dieterle *Syncopation*, una descripción de la historia del jazz, una secuencia que mostraba el viaje de la heroína, una cantante, desde Nueva Orleans a Chicago, erró su efecto. Al pasar por diferentes ciudades la muchacha oye ciertas canciones características que están unidas a esas ciudades. La idea de un viaje a través de diferentes formas del jazz no fue, sin embargo, entendida por el espectador. La razón de ello era que al principio de la película había escenas acompañadas de música, en las que lo importante no era la música sino las escenas. El espectador no fue capaz de dar el salto y aceptar que ahora las escenas (el viaje de la muchacha) eran menos importantes que la música. El espectador había sido acostumbrado a escuchar distraídamente la música de acompañamiento y a considerarla sin importancia.

Ritmo. La música como reloj

La música se puede utilizar de muy diversa manera para gene-

rar ritmo (del mismo modo que puede influir de muy diversa manera en el público para que acepte ciertas longitudes de la narración). En general, para una persecución se escribe una música rápida. Ciertas consideraciones, sin embargo, también podrían llevar a dejar que la música represente los obstáculos en lugar del movimiento. Un reloj musical, bloques de tonos aislados con un espacio de al menos diez segundos (quizá variables) producen una buena aceleración del ritmo. Naturalmente la música también puede utilizarse para producir la sensación de que la manera de actuar de los personajes es demasiado lenta, inadecuada a la prisa que se impone. En ese caso tendrá que crear la sensación de prisa.

Alternativa para el arte

También el arte tiene que decidirse en este tiempo de decisiones. Puede convertirse en el instrumento de unos pocos que actúan como los dioses del destino para la mayoría y exigen una fe que ha de ser, sobre todo, ciega, o puede ponerse del lado de la mayoría y colocar el destino de ésta en sus manos. Puede entregar a los hombres a los estados hipnóticos, a las ilusiones y a los milagros, y puede entregar a esos hombres el mundo. Puede aumentar la ignorancia y puede aumentar el conocimiento. Puede apelar a los poderes que demuestran su fuerza destruyendo, y a los poderes que demuestran su fuerza ayudando.

V

Sobre la profesión del actor

Normalmente el arte del actor no se enseña en los libros

1) Normalmente el arte del actor no se enseña en los libros, como tampoco el arte del espectador, que ni siquiera es conocido como arte. Cuando hablamos de este último nos dirán: «¡Qué actores tan malos debéis de tener si entre vosotros es un arte ser conmovido por ellos!». La gente cree que cuanto más arte haya en los actores, menos arte se necesitará en los espectadores. Y si ya es inverosímil que alguien aprenda en un libro cómo emocionar a los seres humanos, más imposible todavía es aprender en un libro cómo ser conmovido. El librito presente está escrito, a pesar de todo, para actores y espectadores.

2) Cuando visitamos nuestras escuelas de arte dramático vemos que creen que se necesita muy poco para hacer de uno un actor. Enseñan un poco a hablar con claridad, un poco de gimnasia, un par de expresiones para emociones, maquillaje y a aprender de memoria. Se estudian obras antiguas, haciendo hincapié desde el principio en que el alumno ponga mucha pasión en su interpretación y que se «salga» de su papel lo menos posible. Se supone que los talentos llevan en sí, innato, todo lo que necesita una obra dramática: la pasión (y la manera) cómo ama Romeo y la pasión (y la manera) cómo Lear desea ser amado, el orgullo de Hedda Gabler y la ambición de Lady Macbeth. Se espera de los talen-

tos que contagien, por así decir, con esa pasión a los espectadores. Y se espera que los espectadores estén satisfechos con ello.

3) Tan viejo como es el arte del actor no hay nada, quitando algunas buenas descripciones de cómo grandes actores interpretaron determinados papeles o escenas, más que el libro no muy antiguo del director ruso Stanislavski que trata del arte del actor. Contiene algunos ejercicios y consejos de cómo el actor puede dar con un tono verdaderamente agradable y conservarlo durante las numerosas repeticiones de una obra. Este libro muestra seriedad y concede al actor un rango elevado y una gran responsabilidad, sin embargo analizado a fondo contiene poco sobre la cuestión de todo lo que el actor, que siente la responsabilidad, ha de aprender y hacer para cumplir con su misión: la representación de la convivencia social de los hombres.

4) La idea de que hubiera algo que el actor tuviera que aprender se contradice con la idea de que puede extraer todo de sí mismo, y como esta última idea es la más generalizada, hay que rebatirla en primer lugar. Tiene mucho en su favor. Parece muy plausible que en cada uno de nosotros está en ciernes lo que algunos llevan en sí mismos en un grado muy desarrollado. Parece poco arriesgado basar sobre esto un arte del actor. Cada cual es capaz de cualquier emoción, por lo tanto cada cual puede «entrar en situación», como dicen los actores, cuando se producen emociones especiales. Efectivamente nos podríamos dar por satisfechos con esta máxima, si nos contentáramos con producir simples emociones. Pero se reconocerá que el actor ha de

hacer más. Ha de mostrar la convivencia social de los hombres.

5) ¿Pero no la muestra precisamente para producir esas emociones? ¿No vamos precisamente al teatro para dejar que se produzcan esas emociones en nosotros? ¿No deseamos vivir en el teatro esos, y nada más que esos, sentimientos de triunfo, de miedo, de compasión, de ambición? La respuesta es: incluso si vais al teatro sólo para eso, sigue siendo un hecho que el actor, para provocar esas emociones en vosotros, ha de mostrar la convivencia de los hombres.

6) Para interpretar el triunfo y contagiar con esta emoción a los espectadores el actor ha de iniciar una acción. Esa acción puede que no sea más que un armazón del que pueda colgar sus sentimientos, un trampolín hacia la pasión. Sin embargo esa acción existe. Muestra la convivencia social de los hombres. Y para mostrarla se necesita más de lo que hay dentro de un actor, más de lo que le es innato. Aquí entra en juego lo que se puede aprender.

Estudio del papel

1) El mundo del autor dramático no es el único mundo. Hay muchos autores dramáticos. El actor no ha de identificar totalmente el mundo con el mundo del autor dramático. Debe hacer una diferencia entre su mundo y el del autor dramático.

y mostrarla. Eso afecta a la actitud del actor con respecto al engranaje de la obra. El engranaje de la obra es el orden en el que se siguen los acontecimientos, lo que ha de ser la causa de un efecto, el efecto de una causa, etc. El tipo de desarrollo y de acentuación revela las opiniones del autor dramático sobre el mundo, y el actor ha de contradecir esas opiniones.

2) ¿Cómo halla el actor las opiniones del autor dramático que subyacen al engranaje de la obra y que debe contradecir? Las halla descubriendo la contradicción primordial. El actor no considera todas las opiniones del autor dramático como primordiales, sino sólo aquellas que revelan el interés del autor dramático por el mundo verdadero. El actor ha de localizar esos intereses en el engranaje de la obra y descubrir a qué intereses de grandes grupos se parecen o sirven (pues sólo ésos serán considerados primordiales) y a cuáles contradicen a su vez. Para dar una buena interpretación el actor habrá de hacer literalmente suyos estos últimos intereses, que como los primeros (los del autor dramático), también están defendidos por opiniones.

3) Colocándose en una contradicción tan considerable hacia el mundo del autor dramático, el actor obtiene la posibilidad de mostrar la delimitación, la índole y la vulnerabilidad del mundo del autor dramático. Las muestra exponiéndolas a los intereses de los espectadores. Su actitud gestual frente al mundo del autor dramático es la del asombro, y esta actitud gestual es también la que ha de trasladar al espectador.

4) Al actor le está permitido adoptar la actitud del asombro frente al engranaje de la obra pero también frente a su

personaje (que debe interpretar), e incluso frente a las palabras que le han sido encomendadas para decir. Asombrado muestra lo encomendado. Contradiciendo, dice.

5) Para representar personajes el actor ha de tener frente a ellos unos intereses, intereses considerables, es decir, de esos que insisten en la transformación de los personajes dentro de él. El actor ha de instruir a sus personajes. De este modo los personajes poseen dos yos que se contradicen, uno de ellos es el del actor. Como actor toma parte en la instrucción (la transformación pretendida) de sus personajes a manos de los espectadores. Es él el que debe ponerla en marcha. Él mismo es un espectador, y el esbozo de este espectador es el segundo personaje que ha de crear el actor. Pero ¿cuál es el primero?

6) El personaje del actor surge gracias al establecimiento de relaciones con otros personajes. En el viejo arte del actor éste inventaba el personaje para poder establecer las relaciones con los demás personajes prescritas por la obra. Del personaje deducía gestos y la manera especial de decir las frases. Obtenía el personaje gracias a una síntesis a grandes rasgos. El arte del actor épico procede de otra manera. El actor épico no se preocupa por el personaje. Se presenta vacío. En la actitud más cómoda lleva a cabo todas las acciones y dice las frase, una tras otra como si cada una fuera la última. Para encontrar los gestos que subyacen a las frases, inventa tanteando otras frases, más vulgares, que no contienen el sentido en cuestión sino sólo el gesto. En lugar de: «quiero dormir tranquilo, procurad que no me despierten demasiado pronto» dirá: «voy a comprar un poco de embutido para la cena, dadme cambio». Como para liberar el hecho de las fra-

ses demasiado concretas interpreta la escena de memoria como un todo, antes de saber las frases de memoria, a pesar de que todavía han de descubrirse las formulaciones más directas del sentido estricto, este intercambio de sentido de las frases no constituye un peligro. El personaje, pues, surge a través de la rigurosa ejecución de todas las frases en la secuencia temporal que tienen. El espectador, imitando aquí al actor en los ensayos, se va formando en la función una idea sobre el personaje recopilando material.

7) Cuando el actor, como el personaje que muestra, ha establecido todas las relaciones que la obra le permite establecer, ha dicho las frases de la manera más cómoda y ha realizado los gestos con la mayor delectación, surge el mundo del autor dramático. Ahora el actor ha de descubrir la diferencia de éste con su mundo y mostrarla. ¿Cómo descubre la contradicción primordial? Todas las obras hacen una selección determinada entre las relaciones que establecen sus personajes. Cuando las situaciones están meramente inventadas para dar ocasión al personaje a manifestarse, ya se ha llevado a cabo una selección entre las situaciones posibles. El actor no debe necesariamente aceptar esa selección. Si hay que presentar una situación que muestra valiente al héroe, el actor, para dar a la valentía, que extrae de la ejecución rigurosa de todos los gestos placenteros que provienen de la actitud más cómoda hacia las frases prescritas, otro acento, no deseado por el autor dramático, puede describir de paso en un pequeño rasgo pantomímico añadido, en una exposición gestual sutil, la crueldad del héroe hacia su criado. A la fidelidad de un hombre puede asociar la avaricia, puede dar un carácter sabio al egoísmo, un carácter limitado al amor de la

libertad. Así sugiere en su creación la contradicción que ésta necesita. Si por el contrario el personaje está hecho por el autor dramático para permitir un incidente, siempre habrá varios personajes que podrían hacer verosímil ese incidente. Acciones que pueden ser calificadas de valientes no siempre son realizadas por personas valientes, y aunque el incidente no lo exige sí lo exige cada personaje para ser creíble que se pueda uno remontar a manifestaciones y comportamientos que no han sido provocados por el incidente.

Así por ejemplo un determinado incidente alcanza credibilidad únicamente cuando un pobre hace algo determinado: pero el pobre mismo no es pobre debido al citado incidente. Para ser pobre ha de haber hecho otras cosas más. ¿Qué? Ha luchado contra la explotación o en la lucha competitiva del mercado ha luchado por ser explotado. Se ha comportado solidariamente y ha tenido que traicionar la solidaridad, ha estado en muchos campos. Así reúne en su actitud muchos elementos que no son necesarios para hacer posible el citado incidente, entre ellos *algunos que lo dificultan*. Eso constituye la contradicción primordial.

En la ejecución de su papel el actor debe seguir el ejemplo de los técnicos bienhumorados, por ejemplo de los mecánicos exactos que tratan bien su máquina, meten las marchas silenciosamente, manejando con elegancia el cambio, sin por eso dejar de masticar chicle, etc. Si el actor descubre que esta manera de actuar (que normalmente se utiliza al repasar las escenas, cuando sólo se sugieren determinados movimientos o determinados tonos de voz) le depara escaso placer o que no es efectiva, habrá descubierto de manera poco traumática que las ideas que subyacen a su interpretación son demasia-

do insignificantes o demasiado vagas. En un caso así una intensificación privada, sustitutiva, una asunción de riesgo personal, salvará al actor, pero nunca la escena.

El riesgo personal, la aplicación de temperamento privado en sustitución de otras cosas casi siempre pone en peligro la estructura intelectual de la escena. Hace demasiado comprensible cualquier comportamiento, hace pues imposible cualquier asombro. Ésa es la razón por la que los dramas más modernos salen bien parados cuando son interpretados por actores díscolos que creen que todas sus réplicas están equivocadas. Muy raras veces se consiguen en representaciones de nuestro tiempo esos efectos fabulosos que a menudo surgen en los ensayos cuando los actores están desganados o cansados.

Descripción de la escena de la muerte en Buschido. Los favores.

La singularidad del personaje

Cuando la persona a representar se enfoca desde un punto de vista histórico, como un carácter condicionado por el tiempo y por ello circunstancial, cuando al responder sólo da una entre varias respuestas posibles, pero las demás respuestas que no da podrían ser dadas por ella en otras circunstancias: ¿ese personaje no es en fin de cuentas una persona cualquiera? Cada cual contestará aquí según los tiempos que corran o la clase a la que pertenezca, si viviera en otros tiempos, o aún pocos años, o en el lado sombrío de la vida, contestaría infaliblemente de manera diferente, pero con la misma seguridad contestaría como cualquiera en esta situación y en este tiempo: ¿no hay que preguntarse entonces si no hay más diferencias posibles en la respuesta? ¿Dónde está él mismo, el ser vivo, inconfundible, que no sea totalmente igual a sus semejantes (personas en la misma situación)? Sin duda, ese *ego* ha de ser representado. El que aquí reacciona no puede mostrar meramente su yo (el actor) y su tú (el espectador) en situación diferente. Su representación como miembro de una clase y una época no es posible sin su representación como ser humano singular dentro de su clase y de su época. Tomemos la religiosidad de una persona y dejemos que sea un obrero. La gran industria destruye a gran escala las convicciones religiosas de los trabajadores; pero el trabajador individual reaccionará de manera muy diversa a estas cuestiones. Podríamos estar tentados de referir su reacción, en donde difiere de la reacción más corriente, a diferencias de naturaleza social, pero eso puede quedar en algo muy teórico, es decir, nos pueden faltar medidas sociales que pudieran alterar su reacción en dirección de las reacciones más corrientes (desde un punto de vista de clase). En la praxis (el tratamiento social) nos encontramos con algo inconmovible, una amalgama, que se resiste a nuestras herramientas, algo que tenemos que arrastrar en nuestra representación, y que constituye una parte de esa persona. Las voces dominantes de sus respuestas no provienen de él mismo en otra situación o en otro tiempo, sino de gente distinta a él, de otros.

La diferencia representada por mor de la diferencia

Hemos explicado que el actor no debe construir el personaje solamente sobre el comportamiento que muestra la persona que ha de ser representada en la obra. No basta en absoluto rellenar un personaje en la medida que exige el desarrollo de la acción. El personaje ha de tener además algo concreto, único, con la posibilidad de actuar también de manera diferente dentro de determinados límites sociológicos. O ha de poderse manifestar que actúa así y no de otra manera, que esa acción puede realizarse también por personas que son completamente diferentes al personaje, es decir, hay que poder decir: en general actúan como ése personas de otro tipo. Sin embargo el actor no debe exagerar demasiado esas maneras de ser diferentes del personaje.

El conocimiento «¡Qué diferentes son los hombres!» es un conocimiento parcial. Es necesario transmitirlo cuando se niega que para moverlos a algo o para dejarse conmover por ellos hay que dedicarse intensamente a cada individuo. Pero este conocimiento parcial a menudo se presenta como la sabiduría máxima y con ello se niega que se pueda predecir algo sobre las acciones de los hombres. Precisamente por el estudio de la diferencia concreta de los hombres podemos predecir algo sobre su probable acción, y con este fin de la predicción ha de exponerse su diferencia. Es un error total pronunciar la frase «¡Qué diferentes son los hombres!» con un énfasis que niega toda posibilidad de predicción, y pensar que el ser humano también se enriquece con sabidurías de este tipo. Los que pronuncian así la frase hallan su satisfacción en la riqueza y la fuerza invencible del ser humano, sugieren que éste quizá pudiera tomar un rumbo totalmente imprevisible, y mientras se comportan como si fueran impotentes ante tanta riqueza y exuberancia, se dicen a sí mismos y a los demás que en el fondo (sin haber contribuido a ello lo más mínimo) participan de esa riqueza y exuberancia. Disminuyen al ser humano para engrandecer a la humanidad. Pero eso son ilusiones tontas. Pues en realidad disculpan así su propia debilidad para recibir influencias de todas partes y su impotencia para influir sobre nada y nadie, y permanecen en un estado de credulidad frente a sí mismos. ¡Como si la humanidad no estuviera formada por ellos!

El actor no ha de pretender, pues, transmitir únicamente ese conocimiento parcial en forma de una borrachera, sino conducir inmediatamente la cuestión a su solución: ¿en qué medida los seres humanos son diferentes desde un punto de vista completamente práctico?

¿Puede el actor seducir avanzando paso a paso?

El avance paso a paso podría ser percibido como mezquino. El actor podría temer no llegar por este camino a «seducir» al espectador. El esfuerzo que hace, y que algunos incluso le aconsejan que deje traslucir en el resultado final, ¿acaso no despojará al resultado final de la apariencia de ingravidez, tan infinitamente importante? Esta preocupación nace de un concepto equivocado de la «seducción». A la seducción corresponde el deseo de no dejarse seducir del que ha de ser

seducido. El que seduce se apoya en su fuerza seductora y en la inercia del que ha de ser seducido. Primero ha de crear esa sobriedad que sabrá transformar en embriaguez. La altura de la elevación sólo se percibe en relación al suelo. Y seduciendo, el seductor ha de mostrar al seducido el proceso de seducción. Éste lo agradecerá tanto como el ser seducido. Visto desde otro ángulo: el seductor ha de crear la sensación de confianza, pues en él ha de confiar el que se abandona a sí mismo.

Sobre el historizar

Al ser sometido a la historia el ser humano tiene algo ambivalente, no terminado. Aparece en más de un personaje; sin duda es tal como es, porque hay suficientes razones para ello en el tiempo, pero en la medida en que el tiempo le ha formado es también otro, si hacemos caso omiso del tiempo, y dejamos que le forme otro tiempo. Como hoy es así, ayer podría haber sido de otra manera. Ha adquirido eso que los biólogos llaman plástica. Hay muchas cosas en él que se han desarrollado y que serían desarrollables. Como ya se ha transformado, podrá seguir transformándose. Si no puede ya transformarse, al menos no decisivamente, esto también definirá su imagen. Pero en realidad sólo podría caer en esa incapacidad de transformación si se le incluyera en grandes unidades sociales.

Para el actor es pues cuestión de dar a su voz una riqueza

de tonos dominantes. Su ser humano historizado habla con muchos ecos que han de ser pensados simultáneamente, pero con un contenido siempre diverso.

Sobre el avanzar paso a paso en el estudio y la construcción del personaje

La fantasía ha de ser empleada parcamente por el actor. Procediendo paso a paso, como asegurándose sobre su personaje, reuniendo de escena en escena confirmaciones y contradicciones en las frases que ha de decir, oír o recibir, el actor construye su personaje. Ha de grabar profundamente en su memoria este proceso del *poco a poco* para que al final de su estudio sea capaz de presentar también al espectador el personaje en el poco a poco de su desarrollo. Este poco a poco no sólo ha de mantenerse para las transformaciones que sufre el personaje a lo largo de las situaciones y sucesos de la acción, sino también para las revelaciones, la pura construcción del personaje ante el espectador, para que queden aseguradas las pequeñas pero importantes sorpresas que el personaje le da a aquél y así permanezca en la actitud del que aprende descubriendo. Para permitir esto al espectador el actor ha de grabar profundamente en su memoria sus propias sorpresas, obtenidas en la actitud del que aprende descubriendo durante el estudio. Tal proceder paso a paso es mejor que el deductivo, que partiendo de una rápida idea general del personaje a representar, probablemente después

de una lectura superficial del papel, extrae a posteriori de la obra y del «material» disponible las justificaciones y las ocasiones para su desarrollo. De este modo muchos aspectos del «material» quedan sin utilizar, y la mayor parte de ellos quedan deformados y disminuidos. Ni que decir tiene que esta manera de conocer a un ser humano no es en absoluto recomendable. El actor que así procede difumina para el espectador el camino por el que llegó a conocer al personaje. En lugar de transformarse ante los ojos del espectador aparece ya transformado ante él, como si fuera un hecho sobre el que nada ha influido, y que por lo tanto no es aparentemente susceptible de ser influido, un hombre completamente común, absoluto, abstracto. El juicio que el actor permite sobre este tipo humano no puede alterar nada en él. Tales juicios son además inútiles, y por lo tanto no han de ser fomentados. En general tampoco se producen por esta vía juicios, sino únicamente vivencias. Los actores que proceden así, en lugar de transmitir datos exactos y resúmenes útiles sobre un personaje transmiten lo que queda en la memoria difuminado y «agrandado»: el llamado mito. Dan el calco y no la imagen primigenia, dan el recuerdo en lugar de convertirse en tal. En esos casos no suelen ser suficientes los medios para rellenar una de esas imágenes desorbitadas y visionarias, ni los del «material» ni los del actor, y bajo la impresión de lo que se pretende grande surge la impresión del mal teatro. A pesar de ello los actores tienden por naturaleza mucho más al método deductivo, sobre todo porque les permite ya pronto, quizá desde el primer ensayo, encarnar al actor, es decir, a ese tipo de actor que ellos llevan en la mente y que desean interpretar más que nada, más que el personaje concreto que les ha correspondido. La fantasía ocupada de este modo es

sumamente nociva. Sin embargo es absolutamente necesaria en el procedimiento inductivo, paso a paso. Procediendo paso a paso el estudioso necesita constantemente la fantasía que le presenta ante el ojo interno personajes más definidos y ya más concretos, casi terminados, que podrían decir tal o cual frase en esta o aquella situación. Las frases y situaciones siguientes, sin embargo, han de ser estudiadas tan seria y sinceramente por las previas (y por eso probablemente precipitadas) construcciones (soluciones) de la fantasía, que puedan corregir esas construcciones. Así como el actor deductivo no hace bien en fijarse demasiado pronto en un tipo básico, no hace bien el actor inductivo en fijarse en «rasgos». Todas sus investigaciones han de tender, con ayuda de la fantasía y el análisis de los hechos, a la investigación y posible representación del personaje total como un personaje concreto, en desarrollo.

Sobre la selección de los rasgos

En el estudio del personaje que se va a representar lo mejor es proceder paso a paso. ¿Según qué puntos de vista o para quién o con qué objeto ha de ser estudiado y construido el personaje?

Mientras el actor con el texto en la mano, como si tanteara, intenta dar a todas las manifestaciones del personaje con un mínimo de participación emocional el tono más cómodo para él, busca ya, colocando el acento sobre el hallazgo de

gestos drásticos y dispuesto a la sorpresa, descubrir lo típico y, al mismo tiempo, lo singular del personaje en los múltiples rasgos pequeños. (La disposición a ser sorprendido es una técnica que puede aprenderse, una de las más importantes para el actor. Como su misión principal consiste en hacer llamativas algunas cosas, ha de ser capaz de encontrar las cosas llamativas.) Atento y divertido (actitudes que se pueden aprender, no expresiones, sino medidas pertenecientes al trabajo, como las actitudes corporales del carpintero en su banco de trabajo), divertido también cuando busca en el terreno de la tragedia, busca sobre todo reconstruir los rasgos que se contradicen entre sí. Es su tarea reunir todos esos rasgos y conciliarlos en un personaje determinado y concreto, diverso de otras personas y cómodamente reconocible, pero no le está permitido escamotear algunos rasgos claramente perceptibles con el objeto de obtener una fusión más cómoda, es decir, partir de una idea del conjunto que le parece central. Precisamente son los rasgos que no «encajan», o sea, los que contradicen a otros, los que tiene que utilizar para la construcción de su personaje. Y también como personaje entero y, a pesar de todo, contradictorio en sí, el actor se mantiene totalmente a disposición de la acción y abierto a todo, esforzado, no obstante, por no perder el timón. Efectivamente entorpece el curso de la acción tanto como lo facilita, lo acompaña reacio, cautelosamente o dejándose arrastrar un poco. Pues los rasgos de su comportamiento no sólo provienen de la obra en cuestión, del «mundo del autor», a veces el actor sacando un determinado rasgo del contexto del «mundo del autor» e integrándolo en otro contexto, el del otro mundo real, familiar al actor, confiere a ese rasgo un significado especial, que va más allá de la obra y no se integra por completo en ella.

¿Pero según qué criterios o para quién o para qué fin elige el actor los rasgos en este procedimiento del paso a paso? Los elige de modo que su conocimiento permita el tratamiento del personaje. Es decir, desde el exterior, desde el punto de vista del mundo circundante, desde las personas del entorno, desde el punto de vista de la sociedad. El actor, pues, se atiene a lo que hace el personaje objetivamente, a lo que emprende y es perceptible para los demás. El otro segundo aspecto contradictorio que ha de haber en el personaje, como hemos dicho, es la otra posibilidad de actuar que se deriva de la posición de clase y de las circunstancias (para descubrirla utilizaremos la técnica del sacar-del-contexto), pero que no llega a funcionar en este individuo: el actor tiene que hacerla visible. Los «rasgos» son, pues, como movimientos de ajedrez de los personajes, no simples expresiones (reacciones a estímulos) de una persona de determinación absolutamente independiente. Cuando sean expresiones habrá de indicarse su motivación por parte del entorno. Los rasgos tienen orígenes sociales y consecuencias sociales. Sólo si se construyen con estos rasgos los personajes serán de tal modo que sea posible su tratamiento y que, visto subjetivamente desde el personaje, pueda mostrarse un tratamiento del entorno a través de él.

Relación del actor con su público

La relación del actor con su público debe ser la más libre y la más directa. El actor simplemente tiene algo que comunicar

y presentar al público, y la actitud del que simplemente comunica y presenta debe subyacer a todo. Aquí todavía no importa si su comunicación y su presentación tienen lugar en medio del público, en una calle o en un cuarto de estar o en el escenario, esta tarima delimitada, reservada a las comunicaciones y presentaciones. No importa que lleve ya un traje especial y esté maquillado; puede explicar la razón de ello antes o después. Pero no ha de surgir la impresión de que existe un acuerdo desde tiempos lejanos, según el cual ha de tener lugar aquí, a una hora determinada, un acontecimiento entre personas, y que ocurre en ese momento, sin preparación, de manera «natural», un acuerdo que incluye que no ha habido acuerdo. Únicamente aparece alguien y muestra algo en público, *también el acto de mostrar.* El actor imitará a otra persona, pero no hasta el punto de sugerir que es esa persona, no con la intención de hacerse olvidar él mismo. Su persona permanece como una persona corriente, diferente de otras con rasgos propios, una persona que por eso se parece a todas las que la contemplan.

Es necesario decir todo esto, porque no es en absoluto lo habitual. Habitualmente el actor no tiene la actitud básica de mirar directamente a los espectadores antes de empezar su actuación, al descubierto, incluso dirigiéndose claramente al espectador con todo lo que hace. Ese «mira lo que hace el que te estoy presentando», ese «¿lo has visto?», «¿qué piensas *tú* de ello?», utilizado con arte y al darse con muchas matizaciones, puede estar libre de todo aspecto rígido o primitivo, pero debe percibirse, es la actitud básica del efecto de distanciación; no puede existir en ninguna otra.

Sobre el gesto

Bajo gesto hay que comprender un conjunto de gestos, mímica y expresiones que una o varias personas dirigen a otra persona o a varias.

Un hombre que vende un pescado muestra, entre otros, el gesto de la venta. Un hombre que escribe su testamento, una mujer que atrae a un hombre, un policía que golpea a un hombre, un hombre que paga a diez hombres: en todos está contenido el gesto social. Un hombre que llama a su dios sólo será según nuestra definición un gesto cuando su acción tenga lugar en relación a otros o en un contexto en el que surjan relaciones entre hombres. (El rey en *Hamlet*, rezando.)

Un gesto puede estar contenido en palabras (aparecer en la radio); entonces ciertos gestos y determinada mímica han entrado en esas palabras y son fáciles de leer (una reverencia sumisa, unos golpecitos en el hombro).

Del mismo modo gestos y mímica (véase el cine mudo) o sólo gestos (sombras chinescas) pueden contener palabras.

Palabras pueden ser sustituidas por otras palabras, gestos, por otros gestos sin que por eso se altere el gesto.

Indicaciones para los actores

El *no-sino.* En todos los puntos esenciales el actor, además de lo que hace, ha de descubrir, nombrar y hacer percep-

tible algo que no hace. Por ejemplo no dice: «te perdono», sino: «me la pagarás». No se desmaya, sino revive. No ama a sus hijos, sino los odia. No va hacia atrás por la derecha sino hacia adelante por la izquierda. Quiero decir: el actor interpreta lo que hay detrás del *sino*; ha de interpretarlo de manera que se capte lo que hay detrás del *no*.

El *memorizar las primeras impresiones*. El actor ha de leer su papel en la actitud del que se asombra y del que contradice. Antes de aprender de memoria ha de memorizar en qué momentos se ha sorprendido y en cuáles ha replicado. Si mantiene firmemente estos momentos en su creación permitirá también al público el asombro y la réplica, y ésa es su obligación.

El *inventar y recitar las acotaciones*. El actor ha de inventar las acotaciones y los comentarios a lo que dice y hace, y decirlas en voz alta en los ensayos. Por ejemplo, ha de anteponer a la frase que tiene que decir: «Respondí enfadado, porque no había comido». O: «Entonces aún no sabía nada de los hechos y dije». Resulta eficaz que el actor recite su papel una vez en primera persona y otra en tercera persona. Si se imagina bajo la persona *él* a una determinada persona de la obra, por ejemplo una persona hostil, puede aprender a imponer su versión contra el comentario y la acotación. Un ejemplo: en la primera persona se dice: «Le expresé mi verdadera opinión y dije». En la tercera persona se dice: «Él se enfadó y buscó algo con lo que ofenderme y dijo por fin». Y entonces se puede decir lo que se dijo con el tono del que lo dijo y con el tono del que lo oyó. Lo decisivo para la creación del personaje es naturalmente la versión en *tercera persona*, en la que el que habla es el actor, de modo que la acotación y el comentario reflejan la opinión del actor sobre el personaje.

El *intercambio de papeles*. El actor ha de intercambiar con su compañero el papel, una vez copiándole, otra vez mostrándole la propia interpretación.

El *citar*. En lugar de pretender dar la impresión de que improvisa, es mejor que el actor muestre lo que es la verdad: que cite.

El actor ha de aprender a *escribir*. Porque ha de ser capaz de apropiarse cualquier estilo, es decir, de improvisar en el tono del autor. Es conveniente que mientras aprende escriba sus improvisaciones, preferiblemente antes de recitarlas.

Ser agradable es una de las tareas principales del actor. Ha de realizar todo, especialmente lo horrible, con placer y mostrar ese placer. El que no enseña de manera entretenida y entretiene de manera didáctica no debe dedicarse al teatro.

El sí-no

La manejabilidad de una descripción depende de si contiene el sí-no y si está lo suficientemente definido.

Aprovechamiento del compañero

El actor que interpreta a una persona necesita para ello también el arte interpretativo de sus compañeros de trabajo, pues el comportamiento de éstos hacia él (y a menudo también hacia los demás) dice mucho sobre él mismo. Su manera se revela en el efecto que causa en ellos; según le traten con cortesía, con desprecio o con asombro se altera su imagen y sus propias actitudes ganan en fundamento. A ello corresponde el provecho que su personaje extrae de cómo él, a su vez, trata a los demás, cómo los deja surgir y cómo los transforma. Esta manera (y este arte) de crearse mutuamente es tan poco habitual hoy en el actor que se han perdido por completo efectos tan seguros y naturales como escuchar atentamente, expresar asombro, etc.

Música

Lo musical (en el habla) es tan peligroso porque, entre otras consecuencias negativas, hace hablar al actor como si al alzarse el telón hubiera ya leído la obra hasta el final; claro que no hay que interpretar una escena como si fuera un juguete del capricho o del azar, porque eso inquieta. Ha de ser interpretada en un arco, pues no es asunto privado, es el asunto principal, y la gente sólo está en el teatro como actor y espectador para que se represente. Pero no hay que hacerlo tonalmente,

musicalmente, y las sorpresas, el capricho y el azar (ficticio) han de comunicar su impulso al arco.

Si el actor no viera su tarea en expresar un sentimiento de su héroe (por cierto lo hace generalmente intentando tenerlo, en lugar de representarlo), sino en que ha de transmitir un deseo o un conocimiento, es decir, algo impulsador, *pondría de relieve sencillamente el sentido de las palabras sin más sentimiento que el que surge al hablar,* y entonces el espectador tendría la oportunidad de sentir algo y de saborear manjares que no le ha masticado previamente otro, es decir: mierda.

El actor no se interesa por la acción, o sea, por la vida, sino sólo por sí mismo, o sea, por muy poco. No es un filósofo sino sólo un farsante que aprovecha constantemente la ocasión para exhibirse y embolsarse un dinero, es un ser que sólo se divierte, un listo, un ser cuyo objetivo es él mismo, o sea, un cochino burgués.

El maquillaje

Por encima de todo el maquillaje ha de vaciar el rostro, no debe rellenarlo, no resaltarlo o fijarlo.

En el teatro nos sentimos frustrados cuando no percibimos la intención. (La discreción es cuestión de honor, es decir, una pamema burguesa que no tiene nada que ver con el teatro.)

Cuando el teatro se volvió literario los actores dejaron de interpretar arriesgadamente y empezaron a difuminar las cosas (se interpretaban a sí mismos, se volvieron sinceros, es

decir, disfrutaban de sí mismos, interpretaban lo que sentían y eso era lo que tenían que sentir los espectadores, etc.). Porque la literatura difumina, el papel es absorbente, la fantasía del lector ha de ser más solicitada que la del espectador, y todo está programado para más tiempo del que dura una velada de teatro.

El actor ha de cambiar de maquillaje para cada escena, de modo que puede ser de gran efecto cuando durante un buen rato tiene el mismo aspecto.

Diálogo sobre una actriz del teatro épico

El actor: He leído sus escritos sobre el teatro épico. Cuando vi la función de su pequeña obra sobre la guerra civil española, en la que encarnaba el papel principal la actriz de este estilo nuevo de interpretar, reconozco que me quedé sorprendido. Me sorprendió que era verdadero teatro.

Yo: ¿De veras?

El actor: ¿Se asombra de que después de leer sus escritos sobre este nuevo estilo de interpretar esperara un resultado árido, abstracto y, en una palabra, didáctico?

Yo: No realmente. Aprender está hoy desacreditado.

El actor: Desde luego no se considera algo divertido. Pero no sólo porque usted exige enseñanza al teatro esperaba yo algo que no tuviera nada que ver con el teatro, sino porque me parecía que usted negaba al teatro precisamente lo que hace que lo sea.

Yo: ¿Que es qué?

El actor: La ilusión. La intriga. La posibilidad de identificarse con los personajes.

Yo: ¿Y estuvo usted intrigado?

El actor: Sí.

Yo: ¿Se identificó con los personajes?

El actor: No del todo. No.

Yo: ¿Se produjo una ilusión?

El actor: En realidad no. No.

Yo: ¿Y sin embargo le pareció que aquello era teatro?

El actor: Desde luego. Eso es lo que me sorprende. Pero no se alegre demasiado pronto. Era teatro, pero no era algo tan nuevo como esperaba después de leer sus escritos.

Yo: Habría sido tan nuevo si no hubiera sido teatro, ¿verdad?

El actor: Sólo quiero decir que lo que usted pide no es tan difícil de conseguir. Exceptuando a la actriz principal, la Weigel, los otros eran todos actores aficionados, simples obreros, que nunca habían estado en un escenario, y la Weigel posee una gran técnica que obviamente ha aprendido en ese viejo teatro tan denostado por usted.

Yo: Estoy de acuerdo. El nuevo estilo interpretativo produce verdadero teatro. Permite en determinadas circunstancias hacer teatro a los aficionados, cuando no han aprendido del todo la manera de actuar del viejo teatro, y permite a los profesionales hacer teatro cuando han olvidado en parte la manera de actuar del viejo teatro.

El actor: ¡Caramba! Yo encuentro que la Weigel exhibe más bien demasiada técnica que poca o insuficiente.

Yo: Pienso que no sólo mostraba técnica sino el comportamiento de una pescadera frente a los generales, ¿o acaso no?

El actor: Desde luego que lo mostraba. Pero también técnica. Es decir, no *era* la pescadera, sólo la interpretaba.

Yo: Pero ella no es realmente una pescadera. Realmente sólo la interpreta. Es un simple hecho.

El actor: Naturalmente, es una actriz. Pero cuando interpreta a la pescadera nos lo tiene que hacer olvidar. Ella muestra todo lo que es destacable en la pescadera, pero también muestra que lo está mostrando.

Yo: Entiendo, no producía la ilusión de que *era* una pescadera.

El actor: Sabía demasiado bien lo que era destacable. Se veía que lo sabía. Mostraba descaradamente que lo sabía. Una verdadera pescadera no sabe por supuesto lo que es notable en ella. Pero cuando ves en el escenario a una persona que lo sabe pues ya no es una pescadera lo que tienes delante.

Yo: Sino una actriz, ya comprendo.

El actor: Sólo faltaba que en determinados momentos mirara al público como si quisiera preguntar: «¿os dais cuenta del tipo de mujer que soy?». Estoy convencido de que montó toda una técnica para mantener todo el tiempo viva en el público esa sensación de que no era lo que representaba.

Yo: ¿Podría usted describir esa técnica?

El actor: Si en secreto antes de cada frase hubiera pensado «Y entonces dijo la pescadera», cada frase le hubiera salido como le salió. Pienso que pronunciaba claramente la frase de otra mujer.

Yo: Muy cierto. Y ¿por qué le hace decir «Entonces dijo»? ¿Por qué en el pasado?

El actor: Porque ella interpretaba claramente algo que había sucedido en el pasado. Es decir, el espectador no tenía la sensación de que la escena ocurría en ese momento y que él estaba presente en la escena original.

Yo: Pero el espectador, en realidad, no está presente en la escena original. No está en España, realmente, sino en el teatro.

El actor: Pero vamos al teatro para sentir la ilusión de estar en España, si la obra tiene lugar allí. ¿Para qué iría uno si no al teatro?

Yo: ¿Eso es una exclamación o una pregunta? Creo que puede haber razones para ir al teatro sin pretender tener la ilusión de que se está en España.

El actor: Si se desea estar aquí, en Copenhague, no es necesario ir al teatro para ver una obra que tiene lugar en España.

Yo: También puede usted decir que cuando se desea estar en Copenhague no hace falta ir al teatro y ver una obra que se desarrolla en Copenhague, ¿no?

El actor: Cuando no se vive en el teatro nada que no se pudiera vivir también en casa, verdaderamente no es necesario ir al teatro.

Yo:

Sobre el arte interpretativo épico

El cambio

Actor: Dices que el actor ha de expresar el cambio de las cosas. ¿Qué significa eso?

Espectador: Quiere decir que vuestro espectador también es un historiador.

Actor: ¿Estás hablando de dramas históricos?

Espectador: Ya sé que llamáis dramas históricos a los que se desarrollan en el pasado. Pero raras veces los interpretáis para espectadores que son historiadores.

Actor: ¿Me podrías decir lo que es para ti un historiador? Porque no te referirás a un coleccionista de datos memorables o a un científico, pues en el teatro un historiador es necesariamente otra cosa.

Espectador: El historiador se interesa por el cambio de las cosas.

Actor: Y ¿cómo se actúa para él?

Espectador: Mostrando lo que entonces era diferente a hoy y sugiriendo las razones. Pero también hay que enseñar cómo el hoy nació del ayer. Cuando representáis, por ejemplo, reyes del siglo XVI tenéis que mostrar que hoy apenas son posibles tales comportamientos y tales personas, y que cuando aparecen merecen asombro.

Actor: Entonces ¿no debemos mostrar lo eternamente humano?

Espectador: Lo humano se muestra en sus mutaciones. Si lo humano es separado de su expresión siempre cambiante surge la indiferencia hacia la forma en que vivimos los humanos, y con ello la aceptación de la forma vigente en el momento.

Actor: Ponme un ejemplo.

Espectador: En la primera escena de *El Rey Lear* el viejo monarca reparte su reino entre sus tres hijas. En el teatro le he visto por ejemplo cortar a golpes de espada su corona en tres partes. No me gustó. Me habría gustado más si hubiera roto en tres pedazos un mapa y se los hubiera entregado a las

hijas. Así se habría visto cómo le iba a ir al país bajo tal gobierno. El hecho habría parecido más extraordinario. Algunos habrían pensado que no es lo mismo repartir entre sus herederos ajuar doméstico que reinos. Habría surgido una época extraña, lejana, y la actual habría asomado bajo esa forma arcaica. En la misma obra un criado leal del rey depuesto golpea a uno desleal. Así demuestra, según el autor, su lealtad. Pero el actor que representa al criado apaleado podría haber interpretado el dolor no en broma, sino en serio. Si se hubiera retirado arrastrándose con la espalda rota la escena habría despertado extrañeza, y eso es lo que debía hacer.

Actor: ¿Y qué pasa con las obras que tienen lugar en nuestro tiempo?

Espectador: Eso es precisamente lo importante, que esas piezas contemporáneas sean interpretadas de manera histórica.

Actor: ¿Entonces qué hay que hacer cuando interpretamos a una familia pequeñoburguesa de esta década?

Espectador: Esa familia tiene un comportamiento como conjunto que en otros tiempos no hubiera sido el mismo, y podemos imaginar épocas en las que ese comportamiento volverá a ser inimaginable. Hay que mostrar, pues, lo especial, lo típico de nuestro tiempo; eso que ha cambiado con respecto al pasado, y las costumbres, que ahora aún se resisten a ciertas transformaciones o que ya cambian. El individuo, por otra parte, también tiene su historia, sometida al cambio de las cosas. Lo que a él suceda puede tener significado histórico. O habría que mostrar sólo lo que tiene significado histórico.

Actor: ¿De esa manera no se vuelve demasiado insignificante el hombre?

Espectador: Al contrario. Se le ensalza si se registran todos los cambios que se manifiestan en él y a través de él. Se le

toma tan en serio como a los Napoleones de tiempos pasados. Si vemos una escena sobre «El obrero tal y tal es condenado por su patrono a la muerte por hambre», ésta no ha de tener menos importancia que una escena sobre «Napoleón es vencido en Waterloo». Tan imborrables tienen que ser los gestos de las personas reunidas en esa escena, tan cuidadosamente elegido el fondo.

Actor: Entonces he de plantear un personaje mostrando todo el tiempo: así fue este hombre en este momento de su vida, y así fue en este otro, y: esto fue lo que dijo, o: así solía hablar en aquel tiempo. Y eso ha de estar en relación con expresiones como: así solían hablar o actuar las personas de su clase, o: el hombre que represento se diferenciaba por esta acción o aquella manera de hablar de la gente de su clase.

Espectador: Así es. Cuando estudiéis vuestro papel hallad primero títulos de este carácter histórico. Pero no olvidéis que la historia es una historia de lucha de clases, que por lo tanto los títulos han de ser socialmente relevantes.

Actor: Entonces ¿el espectador es un historiador social?

Espectador: Sí.

Actitud del director de los ensayos (en el procedimiento inductivo)

El director no viene aquí al teatro con una «idea» o una «visión», un «plan de posiciones» y un «decorado terminado». No desea «realizar» una idea. Su tarea es despertar y

organizar la productividad de los actores (músicos, escenógrafos, etc.). *Ensayar* no significa para él imponer decisiones ya fijas de antemano en su cabeza. Significa *probar.* Ha de insistir en que se barajen en cada caso varias posibilidades. Resulta peligroso para él dejarse empujar a dar lo más deprisa posible la «única solución apropiada». La única solución apropiada sólo puede ser una de varias soluciones posibles, si es que las hay, y merece la pena probar otras soluciones por el mero hecho de que enriquecen la solución última. Ésta extrae fuerza del proceso de selección. Además la productividad de los diferentes colaboradores es desigual, producen a un ritmo diferente y necesitan estímulos diferentes. También tienen intereses diferentes, que hay que desarrollar al máximo para enriquecer la solución total. Es una tarea importante del director desenmascarar todas las soluciones esquemáticas, rutinarias y convencionales. Ha de desencadenar *crisis.* Naturalmente no debe tener miedo de admitir que no siempre conoce y dispone de «la» solución. La confianza de los colaboradores en él ha de fundarse más bien en que es capaz de identificar lo que *no* es una solución. El director ha de aportar las preguntas, la duda, la riqueza de los posibles puntos de vista, las comparaciones, los recuerdos, las experiencias. Normalmente tendrá dificultades para impedir una construcción demasiado rápida de las situaciones y de los papeles, ya que esto da la oportunidad a los más veteranos o más fuertes (más famosos) para paralizar la productividad de los otros e imponerles soluciones convencionales. En la lectura del texto con papeles repartidos el director ha de organizar la actitud *de asombro* de los actores. Ha de conseguir que pregunten: «¿Por qué digo esto, y por qué dice lo otro aquél?». Incluso debe conseguir que digan: «Sería mejor que

yo (o aquél) dijera esto o aquello». Ha de procurar que los titubeos y réplicas iniciales no desaparezcan por completo en el curso de los ensayos del resultado final, cuando se ha conseguido una determinada respuesta. Lo singular de cada frase o acción ha de percibirse aún en la versión definitiva. También el espectador ha de tener ocasión para ese titubeo y esa réplica. El camino que va de la mesa de lectura al escenario no se debe hacer de un tirón. Es mejor que las escenas sean trasladadas parte por parte al escenario. Desde la mesa de lectura se anticiparán detalles del escenario de manera *aproximada, esbozada.* También esta manera *provisional, aproximada, esbozada* ha de mantenerse viva en la versión final. El espectador ha de ver la «solución» como una solución singular, que sin embargo también contiene ese algo fortuito que en realidad posee. Además es mejor que la línea total no surja gracias a la soldadura invisible de los detalles, sino como una cadena lógica de detalles que conservan su carácter de detalles. De este modo precisamente queda resaltada la *lógica* de su continuidad y su concatenación. No basta con que las frases, los gestos, etc., sean confrontados con otras frases, otros gestos, etc., posibles en una charla en torno a la mesa de lectura. Las otras posibilidades también han de realizarse. Lo sorprendente presupone algo esperado que no siempre es todo lo que puede esperarse. Y el elemento de sorpresa es un elemento fundamental del efecto. El actor persigue el *efecto;* es un afán saludable, el actor intenta sorprender. Pero logra sólo el efecto «teatral», el efecto «ilícito» cuando no elige lo lógicamente esperable entre todo lo esperable. La sorpresa saludable surge cuando la solución lógica es sorprendente. Al ensayar los detalles en el escenario debería dejarse totalmente a un lado la situación de la sala de especta-

dores. Así en una segunda fase, en la que se trata de facilitar al espectador la mejor comprensión de los hechos, se llega a una reorganización con el objeto de dar más precisión al conjunto. El director ha de encontrar para cada escena una situación en la que pudiera escenificarse en la vida corriente una demostración de un hecho parecido. La primera aparición del rey Lear con su repartición del reino podría imaginarse como demostración, por ejemplo ante una comisión de juristas, médicos, maestros de ceremonias, miembros de la familia, historiadores, políticos, etc. Los detalles tendrían que satisfacer las exigencias de los diversos interesados presentes.

Movimiento de grupos

Cuando se mueven grupos cerrados por el escenario se ve muy pronto que adoptan un aire extrañamente rígido. La inclinación natural del grupo es disolverse. A los actores no les gusta salir a escena codo con codo o, peor aún, uno detrás de otro. Si se les obliga, pierden su movimiento propio. Y eso naturalmente es innecesario. Los miembros del grupo se mueven, como se constata fácilmente, con extraordinaria libertad e individualidad, sin que sea estorbado el grupo y su ritmo.

Ejercicios para escuelas de actores

a) Juegos de prestidigitación, incluidas las actitudes de los espectadores.

b) Para mujeres: ordenar y doblar ropa. Lo mismo para hombres.

c) Para hombres: diversas actitudes de fumador. Lo mismo para mujeres.

d) Gato jugando con un ovillo.

e) Ejercicios de observación.

f) Ejercicios de imitación.

g) Tomar apuntes. Notas sobre gestos, tonos de voz.

h) Ejercicios de la fantasía. Tres se juegan la vida a los dados, uno pierde. Luego: todos pierden.

i) Dramatización de un texto épico. Escenas de la Biblia.

k) Para todos: ejercicios de dirección. Hay que enseñar al compañero.

l) Ejercicios de temperamento. Situación: dos mujeres doblan tranquilamente la ropa. Simulan para sus maridos una violenta escena de celos –los maridos se encuentran en la habitación contigua.

m) Durante el proceso silencioso de doblar la ropa las mujeres empiezan a pelearse en broma.

n) De pelearse en broma pasan a pelearse en serio.

o) Competiciones en cambiarse de ropa a toda velocidad. Detrás del biombo, al descubierto.

p) Cambios en imitaciones, pero sólo descritos, para que otros los lleven a cabo.

q) Recitar (versos) siguiendo un ritmo y bailando.

r) Comer con cubiertos muy grandes. O muy pequeños.

s) Diálogo con discos: frases en el disco, réplicas libres.

t) Búsqueda de «puntos decisivos».

u) Caracterización del compañero.

v) Improvisación de incidentes. Repaso de escenas sin texto, relatándolas.

w) El accidente de automóvil. Determinación de límites para la imitación justificada.

x) Variaciones : «Un perro entró en una cocina».

y) Memorizar las primeras impresiones sobre un papel.

La formación atlética

La formación en las artes atléticas (danza, esgrima, incluso lucha) es sin duda importante para el actor que ha de dominar su cuerpo. Pero todavía más importante es que aprenda a transmitir a todo su cuerpo el gesto, y para ello se necesita una formación de la sensibilidad. Formar el cuerpo como un instrumento no carece de peligro, no sólo debe ser el objeto, sino también el sujeto del arte. Buenos ejercicios: mezclar una bebida, encender el fuego en una chimenea, comer, jugar con un niño, etc.

La conservación de los gestos a través de varias generaciones

La costumbre del teatro chino de guardar ciertos gestos y actitudes de personajes escénicos a través de varias generaciones de actores parece a primera vista muy conservadora. Esto incita a la mayoría a no analizar el fenómeno, muy injustificadamente, pues la ausencia de evolución imperceptible no es una característica fiable del conservadurismo, como tampoco lo es la presencia de determinados (inconfundibles) gestos. En efecto, al técnico del teatro épico no le interesa la conservación de los gestos, sino su transformación, mejor dicho: su conservación con vistas a la transformación. Porque como es natural el teatro chino cambia la representación de sus figuras de repertorio tanto como el teatro occidental. Que el actor joven esté obligado de momento a imitar al viejo, no significa que su interpretación vaya a ser una imitación de por vida. En primer lugar, los gestos parecen ser de una índole que los hace fácilmente aceptables sin que por ello sufra la personalidad del que los acepta, es decir, son de una índole amplia, impersonal, casi vaga. (En lo que se refiere al movimiento, a la coreografía, están tremendamente fijados, la vaguedad sólo atañe a las medidas del ejecutante, a su ritmo, etc. El mejor ejemplo es el canto: también ahí están fijadas las notas, pero el timbre de la voz, el carácter, etc., constituyen la vaguedad de las notas.) En segundo lugar, el actor introduce sus propias alteraciones. Pero no son imperceptibles, por el contrario, se llevan a cabo bajo la mirada atenta y evocadora del público, e incluyen un elemento de riesgo para el actor que pone en peligro su renombre si no convence. En este

sentido la alteración es más violenta que entre nosotros. Porque nosotros permitimos a cada actor, incluso se lo exigimos, convertir un personaje antiguo en uno completamente nuevo, pero ese personaje se forma de una manera mucho más aleatoria, se basa menos en otras interpretaciones coetáneas o anteriores, no dice nada sobre ellas, de modo que el personaje mismo apenas es desarrollado; se trata como mucho de variaciones. El actor chino deja caer abiertamente determinados gestos ante su público, con aplomo, los tira a sus pies provocando así un escándalo estético, y hace al mismo tiempo un acto de rebeldía poniendo en peligro su renombre, que se juega a una carta. No se le aclamará por innovador, sino por el valor que se le dé a su innovación. Es difícil dominar lo antiguo, y él lo dominaba. Debe desarrollar su innovación a partir de lo antiguo. De este modo entra en la continuidad, que es la característica del arte verdadero (y de la ciencia), el elemento natural de la rebelión, el acto claramente visible, debatible, responsable de la ruptura con lo antiguo. Sólo el que piensa en las interpretaciones típicas superficiales de los actores occidentales, que construyen sus personajes a base de pequeños rasgos nerviosos que dicen poco, son de origen más o menos privado y no significan nada típico, no podrá imaginar que los cambios en los gestos pueden introducir verdaderas novedades fundamentales en la interpretación de un personaje. Entre nosotros resulta tan difícil una renovación del arte del actor, porque es difícil renovar cuando no hay nada para renovar.

Estilo y naturaleza

Sin duda es absurdo tratar *estilo* y *naturaleza* como opuestos absolutos. La naturaleza siempre aparece estilizada en las representaciones. Lo *artificial*, sin embargo, nunca es natural al *arte*. Pero hasta un sollozo espontáneo se percibiría como poco natural en una función china clásica, incluso ante un público acostumbrado al naturalismo.

El *naturalismo* es lo que curiosamente parece exigir el teatro casi sagrado de Stanislavski. Sin el silencio y la autoridad de un templo se perderían las representaciones, ya que se pierde la naturalidad cuando es necesario despertar interés.

Resulta reconfortante que en el teatro americano no se encuentra la crispación del teatro alemán. Claro que aquí ningún actor se atrevería a presentar algo más que lo inmediatamente comprensible y compartible. Desgraciadamente lo que el público comparte y comprende enseguida es un cliché superficial.

Sobre el arte del espectador

En el teatro chino nos parece especialmente importante su afán por producir un verdadero arte del espectador. Ante este arte, a primera vista difícil de comprender, no sólo intuitivamente, que establece tantos acuerdos con su espectador, que fija tantas reglas sobre cómo ha de tratar con él, el teatro no debe suponerse que se trata de un arte para un pequeño círculo de sabios, todos ellos iniciados. Sabemos que eso no es así: este teatro también es comprendido por las amplias capas populares. ¡Y sin embargo puede dar tanto por supuesto! Y puede exigir y producir un arte del espectador, un arte que ha de ser primero aprendido, desarrollado, y luego ejercitado constantemente en el teatro. Del mismo modo que el actor chino no puede engañar a su público, simplemente por disponer de suficiente capacidad hipnótica (algo absolutamente deleznable), el espectador no puede disfrutar plenamente de este arte sin saber, sin la facultad de comparar, sin conocer las reglas.

Sobre el teatro de los chinos

Mostrar doblemente

Los chinos no sólo muestran el comportamiento de los hombres sino también el de los actores. Muestran cómo los actores interpretan a su manera los gestos de los hombres. Pues los actores traducen el lenguaje cotidiano a su propio lenguaje. Si observamos a un actor chino veremos no menos de tres personas al mismo tiempo: una que muestra y dos que son mostradas.

Para mostrar: una muchacha prepara té. El actor muestra primero que prepara té. Luego muestra cómo se prepara el té según el ritual prescrito. Se trata de determinados gestos,

que siempre se repiten, que son perfectos. Luego el actor muestra a esa muchacha concreta, que es vehemente o paciente o está enamorada. Al mismo tiempo muestra cómo el actor expresa la vehemencia, la paciencia o el enamoramiento, con gestos que se repiten.

Continuidad de los gestos

Sobre un detalle del teatro chino

Sin duda debido a malas experiencias en visitas al extranjero o ante espectadores occidentales en China, el gran actor chino creyó oportuno explicar a través de su intérprete que aunque encarnaba en el escenario a personajes femeninos no era un imitador de mujeres. La prensa occidental fue informada de que el doctor Mei Lan-fang era un hombre completamente masculino, buen padre de familia, incluso banquero. Sabemos que en ciertas regiones primitivas para evitar insultos es necesario comunicar al público que el intérprete del villano no es él mismo un villano. Esta necesidad responde naturalmente no sólo al primitivismo de los espectadores sino también al primitivismo del arte interpretativo occidental. Mientras el espectador primitivo se afana en identificarse en la medida de lo posible con el actor.

Al final no queda nadie para recibir el aplauso o los palos.

El actor, en esmoquin, esboza ciertos movimientos femeninos. Se trata evidentemente de dos personajes. Uno muestra, el otro es mostrado. Por la noche uno de los personajes, el doctor (padre de familia, banquero) muestra más del segundo, también su rostro, su vestido, su manera de asombrarse o estar celosa o ser insolente, también su voz. El personaje del esmoquin ha desaparecido casi por completo. Quizá no se le volvería a ver si no se le conociera tan bien, si no fuera tan famoso, por lo menos desde el Pacífico hasta los Urales. Pero él insiste en que no considera como su objetivo principal caminar y llorar como una mujer, sino como una mujer determinada. Lo que más le importa son sus conceptos «sobre lo esencial», algo crítico, filosófico, sobre la mujer. Si asistiéramos de verdad a la escena, si la mujer fuera real, no se hablaría nunca de arte y por lo tanto tampoco de efecto artístico.

¿Merece la pena hablar de teatro de aficionados?

Todo el que quiera estudiar seriamente el arte teatral y su función social hará bien en considerar también las múltiples formas en las que el teatro se manifiesta al margen de las grandes instituciones, o sea, los esfuerzos espontáneos, informes y poco desarrollados de los aficionados. Incluso si los aficionados sólo fueran lo que los artistas profesionales creen que son, *público en escena*, serían suficientemente interesantes. Suecia pertenece a esos países en los que el teatro de aficio-

nados está muy extendido. Las enormes distancias de Suecia, que en el fondo es un continente en sí mismo, dificulta el envío desde la capital de compañías de teatro profesionales. Por eso la gente de provincias hace ella misma teatro.

La asociación de teatros de aficionados sueca cuenta con casi mil grupos de teatro activos, que todos los años reúnen al menos medio millón de espectadores en unas dos mil representaciones. Un movimiento de esta envergadura tiene gran importancia cultural para un país de seis millones de habitantes.

A menudo se oye decir que las funciones del teatro de aficionados tienen un nivel intelectual y artístico muy bajo. No vamos a discutir aquí esta afirmación. Se le oponen otras afirmaciones según las cuales al menos una parte de esas funciones muestra gran talento natural, y algunos grupos se esfuerzan mucho por superarse. Sin embargo, el desprecio del teatro de aficionados está tan extendido que hemos de preguntarnos: ¿qué sucedería si el nivel del teatro de aficionados fuera de verdad tan bajo? ¿Sería entonces completamente irrelevante? La respuesta ha de ser: ¡no!

Porque es un error creer que no merece la pena hablar de los esfuerzos de los aficionados por hacer arte si el arte «no gana nada con ello». Una mala función de teatro no es una función que, a diferencia de una buena, no deja una impresión. Lo que pasa es que no deja una buena impresión, pero deja una impresión, que es mala. El dicho «si no beneficia tampoco hace daño» es erróneo, al menos, en lo que se refiere al arte. El buen arte fomenta la sensibilidad artística, el mal arte no la deja intacta, sino que la daña.

La mayoría de la gente no se aclara sobre qué consecuencias tiene el arte, qué consecuencias buenas y qué consecuencias malas. Se piensa que a un espectador que no es conmocionado interiormente por el arte, porque es malo, no le sucede nada. Aparte de que el arte malo nos puede conmocionar tanto como el bueno, también nos pasa algo cuando el arte *no* nos conmociona.

Una obra de teatro, buena o mala, contiene siempre una imagen del mundo. Los actores muestran, bien o mal, cómo se comportan los hombres en determinadas circunstancias. Nos enteramos de que un celoso se comporta así y así, o de que se hace esto o aquello por celos. Un hombre rico sucumbe a estas y aquellas pasiones, un anciano siente esto y lo otro, una campesina actúa de esa o de la otra manera, etc. Además el espectador es animado a sacar determinadas conclusiones sobre el curso del mundo. Si se comporta así o de la otra manera tiene que contar –le dicen– con esta y la otra consecuencia. Le invitan a compartir determinados sentimientos con los personajes que aparecen en el escenario y, por esa vía, a aceptarlos como sentimientos humanos en general, evidentes y naturales. No siempre serán sentimientos acertados, humanos en general y naturales. Como las películas se parecen en esto a las obras de teatro, pero son más conocidas, explicaremos lo que queremos decir poniendo el ejemplo de una película.

En la película *Gunga Din*, según una novela corta de Kipling, vi la lucha de las tropas de ocupación inglesas con la población nativa. Una «tribu» hindú –el concepto ya contiene un algo salvaje, no civilizado, en oposición al término «pueblo»– ataca a un contingente inglés, en la India. Los hindúes eran seres primitivos, o cómicos o malos, cómicos cuando eran leales a los ingleses, de mal carácter cuando eran hostiles a ellos. Los soldados ingleses eran tipos buenazos,

con sentido del humor, y cuando se liaban a puñetazos con una turba y la «metían en cintura» el público reía. Uno de los nativos traicionaba a sus compatriotas ante los ingleses y sacrificaba su vida para que sus gentes fueran derrotadas, y por ello recibía el aplauso emocionado del público.

Yo también estaba emocionado y asentía a todo y reía donde había que reír. Y eso sabiendo todo el tiempo que allí había algo que no encajaba, que los hindúes no son seres primitivos e incultos sino que tienen una cultura antiquísima y grandiosa, y que ese Gunga Din también podía ser juzgado de manera muy diferente, por ejemplo como un traidor a su pueblo. Me sentía emocionado y divertido porque la representación, totalmente errada, estaba lograda artísticamente y realizada con un gran despliegue de talento y habilidad.

Está claro que un placer artístico como ése no queda sin consecuencias. Debilita los buenos instintos y fortalece los malos, contradice experiencias verdaderas y propaga ideas erróneas, en una palabra: distorsiona la imagen del mundo.

No hay obra de teatro ni función de teatro que, de una manera u otra, no intervenga en las ideas y las emociones de los espectadores. Es un signo de la grandeza del arte: que nunca deja de tener consecuencias.

El efecto político del arte teatral, también del apolítico, su influencia sobre la capacidad de enjuiciamiento político y los estados de ánimo políticos de tipo emocional, ha sido tratado exhaustivamente. Nadie discute sus efectos sobre la moral, ni un predicador ni un pensador socialista. Es importante cómo se tratan en el escenario el amor, el matrimonio, el trabajo, la muerte, qué ideales se establecen y propagan para los enamorados, para los que luchan por su existencia, etc. El escenario ejerce ahí, en un terreno muy serio, casi la función de

los desfiles de moda; en él no se presentan los vestidos más nuevos sino los comportamientos más nuevos, no se muestra lo que se lleva sino cómo se comporta uno.

El efecto del teatro sobre la formación del gusto no es lo más importante, pero sí quizá lo más evidente. ¿Cómo se expresa uno elegantemente? ¿Cómo se agrupa uno estéticamente? ¿Qué es estético? ¿Cómo es un comportamiento desenvuelto? ¿Qué es astucia admirable? Desde el escenario se influye en cien detalles sobre el gusto, se mejora o se empeora. Porque también en el arte realista, precisamente en él, el gusto juega un papel decisivo. También la representación de lo feo ha de estar guiada por el gusto. Los grupos sobre el escenario, el movimiento de las personas por el escenario, la composición de los colores, la luz, la dirección de las voces, los sonidos, son cuestiones de gusto.

Así del arte teatral irradian efectos políticos, morales y estéticos, buenos cuando el arte es bueno, malos cuando es malo.

A menudo se olvida de qué manera tan teatral discurre la educación de los seres humanos. El niño, mucho antes de recibir argumentos, aprende de manera teatral cómo ha de comportarse. Cuando sucede esto o aquello el niño oye (o ve) que hay que reírse. Entonces se ríe con los demás cuando éstos ríen, sin saber por qué. Cuando le preguntan por qué ríe, generalmente se muestra confundido. Y del mismo modo llora con los demás, no sólo derrama lágrimas porque los adultos las derraman, sino que también siente verdadero dolor. Se ve en los entierros, cuyo significado es oscuro para los niños. Son situaciones teatrales, que forman los caracteres. El ser humano copia gestos, mímica, tonos de voz. Y el llanto surge del dolor, pero también surge dolor del llanto.

Al adulto le sucede lo mismo. Su educación nunca termi-

na. Sólo los muertos no son transformados por sus semejantes. El que reflexione sobre ello comprenderá la importancia del teatro en la formación de los caracteres. Comprenderá lo que significa que miles de seres hagan teatro delante de cientos de miles de espectadores. Encogerse de hombros no sería una respuesta a los desvelos de tantos seres humanos por el arte.

Tampoco el arte mismo queda sin afectar por esa manera tan casual, despreocupada e ingenua con la que es practicado. El arte teatral es por así decir el arte más humano, más común de todas las artes, el que está más extendido, es decir, el que no sólo se practica en el escenario sino también en la vida. El arte teatral de un pueblo, o de una época, ha de ser enjuiciado como un todo, como un organismo vivo, que no está sano si no está sano en todos sus miembros. Una razón más por la que merece la pena hablar del teatro de aficionados.

Algo sobre los actores proletarios

Lo que en primer lugar nos llama la atención en un actor proletario es su manera sencilla de actuar. Bajo actor proletario no entiendo ni a un actor del teatro burgués procedente del proletariado, ni a un actor del teatro burgués que actúa ante el proletariado; entiendo a un proletario que no ha pasado por las escuelas de arte dramático burguesas y no pertenece al gremio de los actores. Eso que he llamado «manera

sencilla de actuar» es lo que me parece el principio y el fin del arte del actor proletario.

Me apresuro a decir que «la manera sencilla de actuar» no me parece en sí misma buena, y que no la prefiero a cualquier otra menos sencilla. No me conmueve a priori el afán del actor sin formación o con poca, pero sí me conmueve el entusiasta del arte, y aborrezco el esnobismo que lleva a algunas personas con el gusto estragado a preferir el «pan negro sencillo» a las *delikatessen.*

Los actores de los pequeños teatros obreros que existen hoy en todas las grandes ciudades de Europa, América y Asia, que no están paralizadas por el fascismo, no son diletantes, y sus funciones no son «pan negro». Son sencillas pero sólo en determinado sentido.

Los pequeños teatros de los obreros son siempre muy pobres. No pueden permitirse grandes instalaciones. Los actores trabajan durante el día. Aquellos que están en paro no trabajan menos que los otros, ya que la búsqueda de trabajo también es trabajo. En cualquier caso no están menos agotados que los otros cuando llegan al ensayo a última hora de la tarde. La interpretación de estos actores refleja algo de esta escasez de energías sobrantes. Una cierta escasez de seguridad en sí mismos también quita brillo a su arte. Las grandes emociones individuales, las exhibiciones de la matizada psique de la personalidad individual, «una vida interior rica», no aparecen en los teatros obreros. Su arte es efectivamente sencillo, en el sentido de pobre.

Pero en su arte también se encuentra una sencillez de otra clase, sencillez que no es la consecuencia de escasez de todo tipo, sino que es el resultado de una actitud especial y de un esfuerzo especial. También hablamos de sencillez cuando

problemas complicados se plantean de modo que resultan más fáciles de manejar y pierden su impenetrabilidad. La ciencia a menudo ordena un sinfín de datos aparentemente contradictorios, una confusión gigantesca y desalentadora, hasta conseguir una verdad relativamente sencilla. Eso es sencillez y no tiene nada de pobre. El arte de los mejores actores proletarios tiene esa sencillez cuando trata de la convivencia social de los hombres.

Los pequeños teatros de los obreros con sorprendente frecuencia sacan a la luz las grandes y sencillas verdades sobre las relaciones complicadas y confusas entre los seres humanos de nuestro tiempo. Cuál es el origen de las guerras, quién lucha en ellas y quién las paga, qué destrucciones produce la opresión que los hombres ejercen sobre otros hombres, a dónde va a parar el esfuerzo de los muchos, de dónde proviene la vida fácil de los pocos, qué aprendizaje aprovecha a quién, qué acción perjudica a quién, eso lo muestran los pequeños y pobres teatros de los obreros. No me refiero sólo a las obras representadas, hablo de aquellos que las interpretan mejor y con el mayor interés.

Un poco más de dinero y la habitación sobre el escenario sería una habitación, algunas clases de declamación y el lenguaje de estos actores sería el de las «personas cultas», un poco de éxito y la pieza ganaría en contundencia, un poco más de dinero para la comida y el descanso de los actores y éstos no estarían cansados. ¿No se podría conseguir todo esto? Lo que no es fácil de conseguir es lo que les falta a los ricos teatros burgueses. ¿Cómo la guerra va a ser una guerra en sus escenarios? ¿Cómo van a representar a dónde va a parar el esfuerzo de los muchos, de dónde proviene la vida fácil de los pocos? ¿Cómo han de encontrar las grandes y sencillas verdades sobre la convivencia de los hombres y cómo representarla? Los pequeños teatros de los obreros tienen la posibilidad de superar la sencillez que lastra su arte debido a la escasez superando la escasez, pero los teatros ricos y burgueses no tienen la posibilidad de alcanzar esa sencillez que nace de la búsqueda de la verdad.

¿Y qué pasa con las grandes emociones individuales? ¿Con la matizada psique de la personalidad individual? ¿Con la vida interior rica? ¿Qué pasa con esa vida interior rica que para algunos intelectuales es el mezquino sustituto de una vida externa rica? La respuesta es: el arte nada tiene que ver con todo eso, mientras sea sólo un sustituto. Mientras la individualidad sea el privilegio de unos pocos, que además de «personalidad» poseen otras cosas materiales, las grandes emociones individuales no aparecerán en el arte más que como declamación distorsionada y artificial, como temperamento crispado y acalorado, y la matizada psique de la personalidad individual aparecerá en el arte sólo como un caso singular sobrevalorado y enfermo.

El verdadero arte se empobrece con las masas y se enriquece con las masas.

VI

Sobre La vida de Galileo

Notas para *La vida de Galileo* [1]

Es sabido que la convicción de estar a las puertas de una nueva era influye positivamente en la gente. Su entorno les parece todavía inacabado, capaz de las mejoras más fantásticas, lleno de posibilidades inimaginables e imaginables, como dúctil materia prima en sus manos. Ellos mismos se sienten como por la mañana, descansados, fuertes, inventivos. Las creencias que tenían hasta ese momento son tratadas como supersticiones, lo que ayer era natural se somete ahora a un nuevo estudio. Hemos sido dominados, dice la gente, pero ahora dominaremos nosotros.

Hacia el cambio de siglo no había verso de una canción que entusiasmara más a los trabajadores que aquel que decía: «Con nosotros avanza el tiempo nuevo»; con él marchaban los viejos y los jóvenes, los más pobres y los más hambrientos, y también los que habían arrancado ya algo a la civilización; todos se sentían jóvenes. Bajo el mandato del pintor de brocha gorda se confirmó, una vez más, la enorme capacidad seductora de esas palabras, también él prometió un tiempo nuevo. Las palabras mostraron ahí su vaguedad y su oquedad. Su imprecisión, que ahora era aprovechada por los seductores de las masas, había constituido largo tiempo su fuerza. El tiempo nuevo era algo y es algo que afecta a todo, que no deja nada inalterado, pero que ha de desplegar todavía su carácter, algo donde cabe toda la fantasía y que se limi-

taría con declaraciones demasiado concretas. Todos aman el sentimiento de comienzo, la situación pionera, la actitud del principiante entusiasta. Todos aman el sentimiento de felicidad de los que engrasan una máquina nueva antes de que ésta revele su potencia, de los que rellenan un hueco en blanco en un viejo mapa, de los que ponen los cimientos de una casa, de su casa. El investigador que hace un descubrimiento, que lo revolucionará todo, el orador que prepara un discurso, que creará una nueva situación, conocen ese sentimiento. Y es terrible la decepción cuando los hombres reconocen o creen reconocer que han sido víctimas de una ilusión, que lo viejo es más fuerte que lo nuevo, que los «hechos» están en contra y no a favor de ellos, que su tiempo, el tiempo nuevo, aún no ha llegado. Entonces las cosas no son tan intolerables como antes sino mucho más; pues los hombres han sacrificado mucho por sus proyectos, y ahora eso les falta, se han atrevido a avanzar y ahora les atropellan, lo viejo se venga en ellos. El investigador o el descubridor, un hombre desconocido –y no perseguido– antes de hacer público su descubrimiento, se convierte allí donde éste sea rebatido o difamado en un farsante y un charlatán, ¡ay!, demasiado conocido, en un oprimido y explotado, después de que su rebelión ha sido aplastada, sometido a una opresión y a un castigo singulares. Al esfuerzo sigue el agotamiento, a la esperanza quizá exagerada sigue la desesperación quizá exagerada. Los que no sucumben al desánimo y a la indiferencia sucumben a algo peor; los que no han perdido el dinamismo de sus ideales lo emplean en contra de éstos. Ningún reaccionario es más implacable que el renovador fracasado, ningún elefante es más hostil y cruel con los elefantes salvajes que el elefante domesticado.

Y sin embargo esos desilusionados puede que vivan, a pesar de todo, en un tiempo nuevo, el tiempo de la gran revolución. Ocurre que no saben nada de los tiempos nuevos.

Prólogo para *Galileo* [1]

En estos tiempos se falsea el concepto mismo de lo nuevo. Lo viejo y lo muy viejo, que salen a la palestra últimamente, se proclaman nuevos o son proclamados nuevos cuando lo viejo y lo muy viejo se imponen de una manera nueva. Lo verdaderamente nuevo, hoy destronado, es declarado anticuado, es reducido a una moda pasajera cuyo tiempo ha acabado. Lo nuevo es, por ejemplo, la manera cómo se hacen las guerras, y vieja es, según dicen, una economía esbozada y nunca realizada por completo, que pretende acabar con las guerras. De una manera nueva se refuerza el orden social dividido en clases, y dicen que está anticuado pretender abolir las clases. En estos tiempos no se ahogan las esperanzas de los hombres. Pero se desvían. Esperaban que un día habría pan para comer. Ahora pueden esperar que un día habrá piedras para comer.

En medio de una oscuridad que se cierne rápidamente sobre un mundo febril, rodeado de acciones sangrientas y no menos sangrientas ideas, en medio de la creciente barbarie que imparable parece conducir a la guerra más grande y más terrible de todos los tiempos, es difícil adoptar una actitud

apropiada para personas a las puertas de un tiempo nuevo y dichoso. ¿Acaso no indica todo que cae la noche y nada que se inicia un nuevo tiempo? ¿No deberíamos entonces adoptar una actitud que corresponda a personas que van al encuentro de la noche? ¿Qué tontería es ésa: el tiempo nuevo? ¿No está anticuada la expresión misma? Donde nos la gritan a la cara, brota de gargantas enronquecidas. Es la barbarie la que pasa por ser hoy el tiempo nuevo. Dice de sí misma que durará 1.000 años.

¿Habremos de atenernos al tiempo antiguo? ¿Debemos hablar de la desaparecida Atlántida?

¿Estoy ya en mi lecho nocturno y al pensar en la mañana pienso en la que ya pasó, para no pensar en la que viene? ¿Me dedico por eso a aquella época de floración de las artes y las ciencias de hace 300 años? Espero que no.

Las imágenes de la mañana y de la noche son falaces. Los tiempos felices no vienen como viene la mañana, después de la noche pasada entre sueños.

Notas para *La vida de Galileo* [2]

¿Elogio o condena de Galileo?

Constituiría una gran debilidad de la obra si tuvieran razón los físicos, que me decían con aprobación que la retractación de Galileo estaba explicada, a pesar de algunas «vacilaciones», como razonable, argumentando que esa retractación le

había permitido al sabio continuar sus investigaciones científicas y entregarlas a la posteridad. Galileo enriqueció la astronomía y la física, y al mismo tiempo despojó a estas ciencias de una gran parte de su significado social. Con su crítica a la Biblia y a la Iglesia la astronomía y la física estuvieron durante un tiempo en la barricada de *cualquier* progreso. Es cierto que, a pesar de todo, se produjo un cambio en los siglos siguientes, y la astronomía y la física contribuyeron a él, pero lo que se produjo fue un cambio y no una revolución, el escándalo degeneró en una disputa entre especialistas. La Iglesia, y con ella la reacción al completo, pudo retirarse ordenadamente y conservar más o menos su poder. Y esas ciencias mismas nunca más volvieron a ocupar aquella gran posición en la sociedad, nunca más volvieron a estar tan cerca del pueblo.

El crimen de Galileo puede considerarse como el «pecado original» de las ciencias naturales modernas. De la nueva astronomía, que interesaba profundamente a una nueva clase, la burguesía, porque fomentaba las corrientes sociales revolucionarias de la época, Galileo hizo una ciencia especializada, muy delimitada, que pudo desarrollarse con relativa libertad precisamente por su «pureza», es decir, su indiferencia ante el modo de producción.

La bomba atómica es, como fenómeno técnico y social, el clásico producto final del genio científico y del fracaso social de Galileo.

Notas
Retrato sin maquillaje de un tiempo nuevo

Cuando en los primeros años del exilio en Dinamarca escribí la pieza *La vida de Galileo,* me ayudaron en la reconstrucción del concepto del mundo ptolemaico unos ayudantes de Niels Bohr, que entonces trabajaban en el problema de la fisión del átomo. Mi intención era, entre otras, dar un retrato sin maquillaje de un tiempo nuevo –un empeño difícil, ya que todos a mi alrededor estaban convencidos de que a nuestro tiempo le faltaba todo para ser nuevo–. Nada había cambiado en este sentido cuando, años más tarde, me dispuse a realizar en colaboración con Charles Laughton una versión americana de la pieza. La «era atómica» hizo su debut en Hiroshima cuando estábamos en pleno trabajo. De un día a otro la biografía del fundador de la nueva física adquirió una lectura diferente. El infernal efecto de la Gran Bomba situaba el conflicto de Galileo con la autoridad de su tiempo bajo una nueva luz más hiriente. Tuvimos que hacer pocos cambios, ni uno solo en la estructura. Ya en el original la Iglesia estaba representada como la autoridad secular, y su ideología como intercambiable con cualquier otra. Desde el principio, el punto clave de la gigantesca figura de Galileo había sido su idea de una ciencia unida al pueblo. Durante siglos y en toda Europa el pueblo le hizo, en la leyenda de Galileo, el honor de no creer en su retractación, y eso que hacía tiempo que se burlaba de los científicos como de pájaros raros, obsesos y poco prácticos.

La vida de Galileo no es una tragedia

Para los teatros se planteará pues la cuestión de si han de representar *La vida de Galileo* como una tragedia o como una pieza optimista. ¿Han de atenerse, en lo que se refiere al tono fundamental, al «saludo al nuevo tiempo» de Galileo en la primera escena o a determinadas partes de la escena trece? Según las reglas establecidas de la construcción dramática el final de una pieza ha de pesar más. Pero esta pieza no está construida según esas reglas. La pieza muestra el amanecer de un nuevo tiempo e intenta revisar algunos prejuicios sobre ese amanecer de un nuevo tiempo.

Representación de la Iglesia

Para los teatros es importante saber que esta obra pierde necesariamente una gran parte de su efecto, si su representación se dirige principalmente contra la *Iglesia católica.*

Muchas de las personas que en ella aparecen llevan desde luego el hábito de la Iglesia. Los actores que por esa razón las interpreten de manera denigrante cometerían un error. Por otro lado, la Iglesia no puede pretender que se maquillen las debilidades de sus miembros. Demasiadas veces ha alentado esas debilidades y evitado su condena. Pero tampoco se trata

en esta pieza de decir a la Iglesia: *¡No pongáis las manos en la ciencia!* La ciencia moderna es una hija legítima de la Iglesia, que se ha emancipado y vuelto contra su madre.

En la obra presente la Iglesia actúa simplemente como la autoridad, también cuando se opone a la investigación libre.

Como la ciencia era una rama de la teología, la Iglesia es la autoridad espiritual, la más alta instancia científica. Pero también es la autoridad secular, la más alta instancia política. La obra muestra el triunfo circunstancial de la autoridad, no el de la espiritualidad. Corresponde a la verdad histórica que el Galileo de la pieza nunca se alce directamente contra la Iglesia. No existe ni una frase de Galileo en ese sentido. Si hubiera existido, una comisión de investigación tan rigurosa como la Inquisición la habría sin duda descubierto. Y también corresponde a la verdad histórica que el astrónomo más importante del colegio romano, Cristoph Clavius, confirmara los descubrimientos de Galileo (escena 4). También es cierto que había clérigos entre sus discípulos (escenas 7, 11 y 12).

Me parece demasiado fácil denunciar satíricamente los intereses mundanos de altos cargos eclesiásticos (hubiera sido posible en la escena 7). La manera displicente con la que estos altos funcionarios tratan al científico sólo pretende mostrar aquí que, basándose en sus experiencias, estos funcionarios piensan que pueden contar con la rápida capitulación de Galileo. Y no se equivocan.

Pensando en nuestros políticos burgueses tendríamos que elogiar los intereses espirituales (y científicos) de aquellos políticos de entonces.

Por eso la obra renuncia a tomar en consideración las falsificaciones en el protocolo de 1616 a manos de la Inquisición

en 1633, que ha constatado la reciente historiografía bajo la dirección del investigador alemán Emil Wohlwill. Sin duda, la Inquisición facilitó jurídicamente esa sentencia. Pero el que comprenda el punto de vista arriba esbozado, comprenderá que ese aspecto jurídico del proceso no interesaba al autor.

No cabe duda alguna de que Urbano VIII estaba personalmente enfrentado con Galileo, y que de la manera más ruin hizo de su persecución una cuestión propia. La obra lo pasa por alto.

El que comprenda el punto de vista del autor comprenderá que eso no implica una reverencia ante la Iglesia del siglo XVII o incluso del siglo XX.

Por otro lado, el tratamiento de la Iglesia como autoridad no le procura a ésta una absolución en el proceso teatral que la obra hace contra la persecución de los representantes de la investigación libre. Sería una grave equivocación convertir precisamente hoy un asunto como el de la lucha de Galileo por la libertad de la investigación en una cuestión religiosa. Se distraería así, muy equivocadamente, la atención de autoridades reaccionarias actuales que no son en absoluto eclesiásticas.

Notas para *La vida del físico Galileo*

La vida del físico Galileo fue escrita en aquellos sombríos últimos meses del año 1938, cuando muchos creían imparable el

triunfo del fascismo y llegado el definitivo derrumbe de la civilización occidental. En efecto, se acababa la gran época que había traído al mundo el auge de las ciencias naturales y de las nuevas artes de la música y el teatro. El advenimiento de una época bárbara y «sin historia» se daba por sentado por casi todo el mundo. Sólo unos pocos veían moverse las nuevas fuerzas y sentían la vitalidad de las nuevas ideas. Incluso el significado de los conceptos «viejo» y «nuevo» estaba oscurecido. Las enseñanzas de los clásicos del socialismo habían perdido el atractivo de lo nuevo y parecían pertenecer a un tiempo ya muerto.

El «sabio»

Ya la palabra «sabio» tiene una connotación ridícula; tiene algo de «amaestrado», algo pasivo. En Baviera la gente hablaba del «embudo de Nuremberg» con el que más o menos a la fuerza se le instilaban grandes cantidades de conocimientos a personas de pocos alcances, una especie de lavativa cerebral. No se volvían más sabios por ese procedimiento. Tampoco se consideraba un procedimiento antinatural cuando alguien «comía a cucharadas la sabiduría». Las personas «cultas» –también esta palabra está marcada por esa fatal pasividad– hablaban de la venganza de los «incultos», de un odio innato hacia el «espíritu», y en efecto el desprecio a menudo iba mezclado con animadversión; en el pueblo y en los barrios periféricos de las ciudades el «espíritu» era considerado

extraño e incluso enemigo. Pero también se encontraba ese desprecio entre las «clases acomodadas». Existía el «mundo de los sabios», y era otro mundo. El «sabio» era un personaje impotente, sin fuerzas, ridículo, engreído y no muy vital.

El movimiento obrero de la segunda mitad del siglo XIX planteó reivindicaciones en nombre de la ciencia y proclamó: el «héroe» de la obra no es Galileo sino el pueblo, como dijo Walter Benjamin. Con excesiva concisión, según mi opinión. Espero que la obra muestre cómo la sociedad exprime de sus individuos lo que necesita. El impulso investigador, un fenómeno social no menos placentero y dictatorial que el impulso procreador, dirige a Galileo hacia un terreno tremendamente peligroso, lo empuja al conflicto doloroso con sus violentos deseos de otras diversiones. Galileo alza el telescopio hacia las estrellas y se entrega a la tortura. Al final se dedica a su ciencia como a un vicio, en secreto, seguramente con remordimientos de conciencia. Ante una situación tal es imposible ensalzar exclusivamente o condenar exclusivamente a Galileo.

Prólogo a *Galileo* [2]

Retrocedamos al primer padre de las ciencias naturales experimentales, Francis Bacon, que no escribió en vano eso de que hay que obedecer a la naturaleza para darle órdenes. Sus coetáneos respondieron a su naturaleza dándole dinero y, de este modo, pudieron darle tantas órdenes al juez supremo

Bacon que el parlamento por fin lo metió en la cárcel. El puritano Macaulay separaba a Bacon el político, al que despreciaba, de Bacon el científico, al que admiraba. ¿Debemos hacer lo mismo con los médicos alemanes del nazismo?

La guerra fomenta las ciencias, entre otras cosas. ¡Qué gran oportunidad! Crea inventores, no sólo ladrones. La responsabilidad superior (la de los superiores) sustituye a la responsabilidad inferior (la de los inferiores). La obediencia absuelve a la arbitrariedad. Con el desorden todo está en orden. Los médicos que combatían la fiebre amarilla aún experimentaban en su propia persona; los médicos fascistas recibían material para experimentar. El espíritu de justicia también intervenía: sólo congelaban «criminales», es decir, personas que pensaban de manera diferente. Para los experimentos sobre descongelación a base de calor «animal» empleaban prostitutas, mujeres que habían transgredido el mandamiento de la castidad. Habían servido al vicio y ahora se les daba la oportunidad de servir a la ciencia. Por cierto, resultó que el agua caliente animaba más que un cuerpo femenino, que es capaz de hacer más por la patria en su ámbito pequeño. (En la guerra no hay que olvidar nunca la ética.) Avances por doquier. A comienzos del siglo los políticos del pueblo bajo estaban obligados a considerar las cárceles como sus universidades. Ahora las cárceles se han convertido en universidades para los guardianes (y los médicos). Naturalmente, aunque el Estado no hubiera sido capaz de mantenerse en los límites éticos, los experimentos habrían sido totalmente aceptables desde «el punto de vista científico». A pesar de todo, el mundo burgués tiene cierto derecho a estar escandalizado. Aunque sólo sea cuestión de grados, es cuestión de grados. En el proceso contra los generales Von

Mackensen y Mälzer en Roma en torno a la ejecución de rehenes, el fiscal inglés, un tal coronel Halse, admitió que las *reprisal killings** no eran ilegales en la guerra, siempre y cuando las víctimas procedieran del escenario mismo de los hechos, las ejecuciones no fueran muy numerosas y se intentara encontrar a las personas responsables de los hechos. Los generales alemanes, sin embargo, actuaron peor que mal. Tomaron diez italianos por cada soldado alemán matado (no veinte, por cierto, como Hitler había exigido) y actuaron demasiado deprisa, en aproximadamente 24 horas. La policía italiana entregó a unos cuantos italianos de más, por error, y los alemanes confiando demasiado en los italianos los ejecutaron por error con los demás. También en este caso se saquearon las cárceles en busca de rehenes, se cogieron presos o sospechosos que esperaban sus juicios, y se rellenaron los huecos con judíos. Así se manifestaba cierta humanidad, no sólo en el error numérico. A pesar de todo, se habían transgredido los límites y la transgresión se castigaba.

Al menos en este tiempo de la más profunda andrajosidad de la burguesía se demuestra que los andrajos son de la misma tela de la que estaban hechos los vestidos antaño limpios.

Los científicos reciben por fin lo que necesitan: los medios del Estado, la planificación a gran escala, el dominio sobre la industria; ha llegado su Edad de Oro. Y su gran producción empieza como una producción de medios de destrucción, su planificación conduce a la anarquía total porque arman al Estado contra otros estados. El desprecio del pueblo hacia el profesor «distraído» se convierte en puro miedo ahora que

* *Reprisal killings,* (en inglés en el original), ejecuciones en represalia.

amenaza de tal manera al mundo. Y en el momento en el que como especialista absoluto se ha separado por completo del pueblo, el «sabio» está horrorizado de nuevo como uno del pueblo, pues la amenaza también rige para él; también él ha de temer por su vida y nadie mejor que él sabe hasta qué punto. Sus protestas, de las que hemos oído no pocas, no sólo se dirigen contra el menoscabo de su ciencia, que es frenada, esterilizada y desviada, sino también contra la amenaza que su saber significa para el mundo y contra el peligro que él mismo corre.

Prólogo a *Galileo* [3]

Los alemanes acababan de vivir una de esas experiencias que muy difícilmente se transforman en conocimientos aprovechables. La dirección del Estado había recaído en un hombre ignorante que, en asociación con una banda de políticos violentos e «incultos», había desencadenado una guerra terrible y arruinado por completo el país. Poco antes de la catástrofe y durante bastante tiempo después se le echó la culpa a esa gente. Habían movilizado totalmente a la inteligencia, es decir, habían colocado en todos los sectores especializados gente competente, y aunque en algunos casos intervinieron torpemente, no es posible responsabilizar de la catástrofe únicamente a esas intervenciones torpes. Ni siquiera la estrategia política y militar parece que fue equivocada, y la valentía del ejército y de la población civil es incuestionable. Al final venció la superioridad de los enemigos en hombres y técnica, que entraron en juego por una serie de acontecimientos difíciles de prever.

Prólogo a *Galileo* [4]

Entre las tan variadas descripciones de la miseria que reinaba en la Alemania liberada de Hitler figuraba también la de la miseria espiritual. «Lo que necesitan, lo que esperan, es un mensaje», decían. «¿No lo tuvieron?», dije yo. «Mira la miseria– decían–, no hay orientación.» «¿No han tenido suficiente orientación?», dije yo mostrando la miseria. «Pero necesitan una perspectiva», decían. «¿No están ya hartos de ella? –dije–. He oído que vivieron mucho tiempo de la perspectiva de liberarse de su caudillo o de que éste les pusiera a los pies el mundo para saquearlo.»

Prólogo a *Galileo* [5]

Precisamente el tiempo en el que es más difícil pasarse sin saber es el tiempo en el que cuesta más conseguirlo. Es la situación de la miseria más completa, en la que parece que podemos pasarnos sin saber. Nada es ya calculable, las nor-

mas también han ardido, los tiempos próximos ocultan los lejanos; entonces decide la suerte.

Traición de Galileo

Muchos que ven las insuficiencias del capitalismo, o al menos las intuyen, están dispuestos a soportarlas por la libertad personal que parece ofrecerles. Creen en esa libertad, sobre todo, porque raramente hacen uso de ella. Bajo la férula de Hitler, sin embargo, vieron suspendida más o menos esa libertad; era como un pequeño capital depositado en la caja de ahorros que en tiempos normales siempre está disponible, aunque mejor sea no tocarlo, pero ahora estaba congelado, es decir, ya no disponible, aunque aún existente. Esa gente consideraba anormal el tiempo de Hitler; se trataba de excrecencias del capitalismo o incluso de un movimiento anticapitalista. Para creer esto último hay que utilizar la definición que los nacionalsocialistas daban del capitalismo, y por lo que se refiere a la teoría de las excrecencias, en el capitalismo se tenía al menos un sistema que producía excrecencias que los intelectuales, sin duda, no podían evitar o hacer desaparecer. En cualquier caso, sólo la catástrofe podía restaurar la libertad. Cuando se produjo, ni siquiera ella restauró la libertad.

Sobre el papel de Galileo

La extrañeza, la novedad, lo llamativo de este nuevo personaje en la historia se visualizan haciendo que él mismo, Galileo, mire como un extraño sobre su entorno de 1600. Estudia ese mundo: que es curioso, anticuado, y necesita una explicación.

Galileo estudia: en 1 a Ludovico Marsili y Priuli; en 2 cómo los senadores miran por el telescopio (¿cuándo podré comprar uno de esos aparatos?); en 3 a Sagredo (el príncipe es un niño de nueve años); en 4 a los sabios de la corte; en 5 a los monjes; en 7 al monje joven; en 8 a Federzoni y Ludovico; en 10 a Virginia (durante un segundo); en 12 a sus discípulos; en 13 a Andrea y Virginia.

Lo sensual en Galileo

Naturalmente Galileo no es un Falstaff, pero como materialista convencido necesita las satisfacciones físicas. Durante el trabajo probablemente no bebería, desde luego; pero es importante que *trabaja* sensualmente. Le produce placer manejar con elegancia sus instrumentos. Una gran parte de su sensualidad es de naturaleza espiritual. Ahí están el «experimento bello», la pequeña escenificación teatral en la que convierte cada lección, la manera a menudo ruda con la que confronta a las personas con la verdad; luego hay partes de sus discursos (en 1, 7, 13) en las que utiliza palabras escogidas y las degusta

como si fueran especies. (Eso no tiene nada que ver con el «canto» del actor que interpreta, quizá con placer, sus arias, pero no muestra el placer de la persona que representa.)

¿Podía Galileo actuar de otra manera? (1633: la Inquisición manda venir a Roma al científico de renombre mundial)

La escena da suficientes razones para explicar la indecisión de Galileo de huir de Florencia y buscar asilo en las ciudades del norte de Italia. A pesar de ello, el público puede imaginar que se confía al fundidor de hierro Matti, y encontrar para este hecho algunas tendencias en el carácter y en la situación de Galileo.

El actor Laughton mostraba que en su diálogo con el fundidor de hierro Galileo se hallaba bajo una gran excitación. Interpretaba un momento de la decisión, que es equivocada.

(Conocedores de la dialéctica encontrarán en la siguiente escena «El Papa» más aclaración sobre las posibilidades de Galileo, cuando el Inquisidor exige que se obligue a Galileo a retractarse de su teoría ¡porque las ciudades italianas de mar necesitan sus mapas astronómicos, que se basan en esa teoría, y no pueden negárseles!)

Está claro que aquí no se puede proceder de manera objetivista[11].

[11] Cuando demuestra la necesidad de una serie dada de hechos el objetivista corre siempre el peligro de adoptar el punto de vista de un apologista de esos hechos (Lenin).

Sobre la 1.ª escena

En la 1.ª escena Galileo desarrolla ideas sobre un tiempo nuevo. En el viejo teatro el autor permitía al actor la representación realista de monólogos, dándole para ello determinadas actividades o una determinada situación que hacía posible la actividad. Ni siquiera un gran actor reconoce el procedimiento del autor dramático nuevo. A las cuatro frases, dichas mientras alguien le frota la espalda, se impacienta y pide otra actividad, por ejemplo ponerse los zapatos. No relaciona las nuevas ideas con la sensación de bienestar que experimenta el científico. En el fondo, Galileo tendría que dejar de pensar en el momento en que Andrea deja de frotarle la espalda.

La dependencia de la producción para la sociedad del bienestar del individuo que le ofrece la sociedad es de máxima importancia para la obra. Si el público no lo ve, la traición de Galileo se vuelve algo puramente idealista. ¿Si la sociedad no le proporciona bienestar, por qué no habría de traicionarla? No obstante, él «no es malo en sí».

Galileo ilustra precisamente al pequeño Andrea sobre sus ideas revolucionadoras y revolucionarias. Aquí se muestra un comportamiento completamente nuevo, opuesto a la deshumanización capitalista de la «mercancía fuerza de trabajo». El placer en la producción y en la transmisión de saber a todo el que desee saber. En ese empeño Galileo incluso desborda a su discípulo.

Poco después Galileo interrumpe el aleccionamiento del interesado muchacho para dar lecciones a otro menos interesado que puede pagar. Su explicación a Andrea es la más burda, pero para éste la más comprensible.

Galileo 13

Galileo ha forcejeado largo tiempo con la Iglesia cuando le sorprende la visita de su discípulo favorito Andrea. La visita le sobresalta. No puede evitar recabar información sobre la situación general de las ciencias. Ve confirmado por Andrea, que adopta una actitud hostil y fría, lo que ya sabía: su retractación ha paralizado casi por completo las ciencias.

Cuando Andrea quiere despedirse después de la breve conversación llena de pausas –su deseo es viajar a Holanda–, Galileo le retiene, al mismo tiempo que le reprocha haber venido para destruir su paz espiritual, comprada a tan alto precio. Insinúa que a pesar de todo sufre «recaídas», es decir, que efectivamente ha vuelto a sus trabajos de investigación. Lo lamenta porque pone en peligro el resto de confort que la Iglesia, a la que califica de «muy paciente», aún le permite. Las autoridades eclesiásticas hacen todo para librarle de complicaciones; y retiene sus manuscritos. La hostilidad de Andrea empieza a ceder ante la evidente miseria de tal vida. El físico más grande de su época está de brazos cruzados. El talante más comprensivo del discípulo se desvanece cuando Galileo, que hasta entonces sólo ha hablado de «trabajos menores», revela que se trata del manuscrito terminado de los *Discorsi*. Andrea está horrorizado. Nadie en el mundo científico se atrevía a esperar ya este libro. Ahora está acabado –¡sólo para ser destruido por la Inquisición!–. Galileo adopta una pose luciferina autodestructiva, pero de pronto confiesa que ha realizado en secreto una copia –«a mis propias espaldas»–. Está escondida en un globo terráqueo. Andrea sostiene en sus manos los *Discorsi*. Reconoce que hay que dar por perdido el libro ya que cualquier intento de publicarlo pondría en peligro extremo a Galileo; sin su ayuda no puede ser sacado al extranjero. Galileo lo confirma, pero con una frase muy ambigua. Está claro que su miedo va cediendo a su deseo de saber publicados los *Discorsi*. Él mismo propone a Andrea que «robe» el libro. La responsabilidad recaería sobre el ladrón.

Andrea esconde los *Discorsi* bajo su jubón.

Sabiendo que su libro va camino de la publicación, Galileo cambia una vez más de actitud. Propone que se le añada al libro un prólogo que condene tajantemente la traición del autor. Andrea se niega con vehemencia a cumplir ese deseo. Argumenta que ahora todo ha cambiado, que Galileo ha comprado con su retractación la posibilidad de terminar la importantísima obra. Las ideas tradicionales sobre los héroes, sobre las fórmulas éticas, etc., han de ser revisadas. Sólo importa la contribución a la ciencia, etc.

Galileo escucha en silencio las palabras de Andrea que le dan la oportunidad de recuperar la estima de los científicos, pero luego le rebate con hiriente sarcasmo, acusando a Andrea de traicionar vilmente todos los principios científicos. Comenzando con una condena del «mal pensar», para a renglón seguido explicar brillantemente cómo un hombre de formación científica ha de analizar un caso como el suyo, Galileo demuestra a Andrea que ni la obra más valiosa podrá jamás compensar el daño que su traición ha hecho a la humanidad.

Representación de Galileo en la escena 13

El hecho por algunos conocido de que el autor es un enemigo de la Iglesia podría incitar a un teatro a dar al montaje de la obra un sesgo anticlerical. La Iglesia, sin embargo, está tratada en esta obra esencialmente como autoridad secular. La ideología específica eclesiástica está vista desde el ángulo desde el que aparece como un apoyo al dominio práctico. El viejo cardenal (en la escena 4) es intercambiable, con pocas alteraciones, por un *tory* o un demócrata del estado de Louisiana. La ilusión de Galileo sobre el «científico en el sitial de San Pedro» encontraría en la historia contemporánea más de un paralelismo que poco tendría que ver con la Iglesia. Galileo no regresa «al seno de la Iglesia» (escena 13) –nunca salió de él, como es sabido–. Lo único que intenta es hacer las paces con sus señorías. Su depravación se muestra en su actitud social; compra su confort (incluso su actividad científica se ha convertido en un mero confort) con servicios de cómplice, prostituyendo así desvergonzadamente su intelecto. (Su utilización de argumentos clericales es, por lo tanto, puramente blasfema.) Su autoanálisis no ha de ser, bajo ningún concepto, utilizado por el actor para hacer simpático al personaje ante el público con la ayuda de autorreproches. Sencillamente demuestra que su cerebro está intacto –se dirija al tema que se dirija–. La última frase de Andrea Sarti no refleja, en absoluto, la opinión del autor sobre Galileo, sino su opinión sobre Andrea Sarti. El autor no desea tener la última palabra.

Galileo marca la cota de los intelectuales italianos del primer tercio del siglo XVII, que fueron vencidos por el feudalismo. Los países nórdicos Holanda e Inglaterra desarrollaron sus fuerzas productivas en la llamada «Revolución Industrial». En cierto sentido, Galileo es su creador técnico y el traidor social a ellas.

Galileo después de la retractación

El crimen le ha convertido en criminal. Galileo se complace con la idea de la *magnitud* de su traición. Rechaza las descabelladas exigencias que el mundo plantea a sus genios. ¿Qué ha hecho Andrea contra la Inquisición? Galileo emplea su intelecto para resolver problemas clericales, despreciado por los cerriles. Su intelecto funciona de manera rutinaria, como energía vacía. Su ansia de saber es como un sarpullido que le molesta. La actividad científica le parece un vicio, vitalmente peligroso, pero imprescindible. Galileo odia fanáticamente a la humanidad. La prontitud con la que Andrea está dispuesto a retirar su juicio condenatorio a la vista del libro es corrupción. Galileo le lanza a los pies, como a un lobo hambriento y tullido, un pedazo de carne, el análisis lógico y científico del fenómeno Galileo. En él va implícito el rechazo de las exigencias morales de una humanidad que no hace nada para acabar con esas exigencias y esa moral.

Nota a *La vida de Galileo*

En la primera versión de la obra la última escena era diferente. Galileo ha escrito en secreto los *Discorsi*. Con motivo de la visita de su discípulo favorito Andrea se las arregla para que el libro sea sacado en secreto al extranjero. Su retractación le ha permitido crear una obra decisiva. Galileo se ha vuelto sabio.

En la versión californiana, aquí publicada, Galileo interrumpe los elogios de su discípulo y le demuestra que la retractación es un crimen, que no es redimido por la obra, por muy importante que ésta sea.

Por si a alguien le interesa, éste es también el veredicto del autor de la pieza.

Índice

64 91 138